

**KATIUCYA PÉRIGO**

**SER VISTO É ESTAR MORTO**  
**MIGUEL BAKUN E O MEIO ARTÍSTICO PARANAENSE**  
**(1940-1960)**

**Dissertação apresentada como requisito parcial  
à obtenção do grau de Mestre em História,  
Curso de Pós-Graduação em História, Setor de  
Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade  
Federal do Paraná.**

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Maria de Oliveira  
Burmester.**

**CURITIBA**

**2003**

**KATIUCYA PÉRIGO**

**SER VISTO É ESTAR MORTO**

**MIGUEL BAKUN E O MEIO ARTÍSTICO PARANAENSE**

**(1940-1960)**

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, pela Comissão formada pelos professores:

Orientadora: Pof. <sup>a</sup> Dr <sup>a</sup> Ana Maria de Oliveira Burmester  
Setor de Ciências Humanas, UFPR

Prof. Dr <sup>o</sup> Key Imaguire Jr.  
Setor de Ciências Exatas, UFPR

Prof. Dr <sup>o</sup> Magnus Roberto de Mello Pereira  
Setor de Ciências Humanas, UFPR

Curitiba, 29 de agosto de 2003



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
Rua General Carneiro, 460 6º andar fone 360-5086 FAX 264-2791

### PARECER

Os Membros da Comissão Examinadora designados pelo Colegiado dos Cursos de Pós-Graduação em História para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado do candidato **Katiucya Périgo**, sob o título **“Ser Visto é Estar Morto: Miguel Bakum e o meio artístico paranaense. 1940-1980”** para obtenção do grau de **Mestre em História**, após haver realizado a atribuição de notas são de Parecer pela *Apresentação* sendo-lhe conferidos os créditos previstos na regulamentação dos Cursos de Pós-Graduação em História, completando assim todos os requisitos necessários para receber o grau de *Mestre*.

Curitiba, 29 de agosto de 2003

Prof. Dr. *Antônio Carlos B. Costa*

Presidente

Prof. Dr. *Katiucya Périgo*

1º Examinador

Prof. Dr. *Miguel Pereira*

2º Examinador

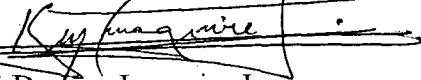


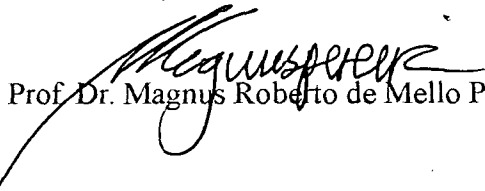
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
Rua General Carneiro, 460 6º andar fone 360-5086 FAX 264-2791

**Ata da sessão pública de arguição de Dissertação para obtenção do grau de Mestre em História.** Aos vinte e nove dias do mês de agosto de dois mil e três, às quatorze horas, na sala 612, Edifício D. Pedro I, da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de arguição do candidato **Katiucya Périgo** em relação a sua Dissertação intitulada **"Ser Visto é Estar Morto: Miguel Bakum e o meio artístico paranaense – 1940-1980"**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado dos Cursos de Pós-Graduação em História, foi constituída pelos seguintes professores: Ana Maria Burmester, orientador, Key Imaguire Jr. (UFPR), Magnus Roberto de Mello Pereira (UFPR), sob a presidência do primeiro. A sessão teve início com a exposição oral do candidato sobre o estudo desenvolvido. Logo após o senhor presidente concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para suas respectivas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, o senhor presidente retomou a palavra para as considerações finais. A seguir a banca examinadora reuniu-se sigilosamente, decidindo-se pela *Aprovação* do candidato. Finalmente, o senhor presidente declarou *Aprovação* o candidato que recebeu o título de ..... *Mestre* ..... **em História**. Nada mais havendo a tratar o senhor presidente deu por encerrada a sessão, da qual eu, Luci Moreira Baena, lavrei a presente Ata que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

  
Luci Moreira Baena

  
Prof. Dr. Ana Maria Burmester

  
Prof. Dr. Key Imaguire Jr.

  
Prof. Dr. Magnus Roberto de Mello Pereira

Dedico este trabalho aos meus pais, Lorena e Ademir, que, apesar de não terem tido as oportunidades que eu tive, empenharam-se exaustivamente para que eu as pudesse ter. Dedico também a Maria, minha irmã, os braços direito e esquerdo que me apoiaram nos momentos mais críticos: os de baixa resistência física e psicológica. Cedo conquistei mais coisas do que poderia imaginar e isso certamente se deve aos meus tios e amigos Marisa e Ângelo. Ao contrário da frase segundo a qual os amigos são com quem podemos contar nos momentos difíceis, eles são aqueles com quem nos sentimos à vontade para compartilhar os momentos felizes. Como este: a conclusão de uma etapa importante e início de outra que há de vir. Dedico também àqueles que contribuíram através de idéias e ações à construção desta pesquisa, com os quais não hesito em compartilhar os momentos alegres, meus amigos: Adriana, Gilberto, Giovana e Paulo. A paixão pela pesquisa encontrei nos olhos e na forma de pensamento de dois professores que são a minha maior referência, ou melhor, que merecem a minha maior reverência: Ana Maria e Fernando Bini. Ana e Bini me pouparam da tristeza de pesquisar do modo que não aprecio porque convencionado com a academia. Essa liberdade me possibilitou trabalhar de acordo com os ditames das minhas paixões, ainda que isso não se harmonizasse com as convenções. Bini e Ana, meu trabalho dedico a vocês, estrelas que, como a de Zaratrasta, não desistiram de brilhar, e que eu esperava todos os dias para me delas transbordar. “Eis que estou cansado na minha sabedoria, como uma abelha que juntou muito mel; tenho necessidade de mãos estendidas que a recebam”, desejo de novo me esvaziar...

Agradeço a todas as pessoas que colaboraram com a realização da pesquisa: Arnilton da galeria Moldarte, Marcos do MUSA, Mariane do MUMA, professores José Frederico do Instituto de Educação do Paraná e Ostape do Colégio Estadual do Paraná e, especialmente a Iraí do MAC. Agradeço também a Domicio, Ennio, Fernando, Stael e Violeta que não hesitaram em ceder seu tempo para que eu pudesse dispor de tão preciosas informações.

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE ILUSTRAÇÕES</b> .....	vi
<b>RESUMO</b> .....	vii
<b>ABSTRACT</b> .....	viii
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>1 VÃ LIBERDADE, QUE ME CONDENAS À ESCRAVIDÃO!</b> .....	15
1.1 O ARTÍFICE DAS FORMAS PICTÓRICAS QUE VAGAVA – TINTAS, PALETAS, PINCÉIS A TIRACOLO PELOS ARREBÓIS CURITIBANOS.....	19
1.2 QUADROS JOGADOS ÀS URTIGAS.....	31
1.3 A PINTURA DE BAKUN: UM CAPÍTEL MONOLÍTICO QUE ELE SUSPEN- DEU NO AR.....	40
<b>2. OS INCRÍVEIS PANELAS</b> .....	46
2.1 CURITIBA: PEQUENA MONTPARNASSE.....	49
2.2 AS VITRINES DA ARTE .....	54
2.2.1 Salões de arte: um bom burguês de pantufas e camisa branca.....	57
2.2.2 Paisagens anêmicas .....	66
2.2.3 Uma e mais duas sem juro.....	69
<b>3. ALQUIMIA DO TEMPO: DÁ-SE-LHE UM PUNHADO DE LODO, ELE O RESTITUI EM DIAMANTES</b> .....	77
3.1 MERCADORES, VENDILHÕES .....	79
3.2 O MELHOR MODO DE APRECIAR O CHICOTE É TER-LHE O CABO NA MÃO .....	81
3.3 BAKUN NÃO MAIS LÊ JORNAIS .....	86
3.4 NÃO HÁ ESPETÁCULO SEM ESPECTADOR .....	90
3.5 POSIÇÕES E TOMADAS DE POSIÇÕES .....	98
3.6 O PINCEL DESTOANTE .....	102
<b>CONCLUSÃO</b> .....	108
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	117
<b>ANEXOS</b> .....	126

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - ÁRVORE MORTA.....	126
FIGURA 2 - RETRATO DE ROMANOWSKI.....	126
FIGURA 3 - REPRESSÃO .....	126
FIGURA 4 - SEM TÍTULO .....	126
FIGURA 5 - TEMPESTADE DE NEVE: BARCO A VAPOR PERTO DA EMBOCADURA DE UM PORTO .....	126
FIGURA 6 - PAISAGEM COM PINHEIROS .....	127
FIGURA 7 - CURVA DO RIO .....	127
FIGURA 8 - REMANSO .....	127
FIGURA 9 - ÁGUAS PARADAS .....	127
FIGURA 10 - RETRATO .....	128
FIGURA 11 – CIRANDA.....	128
FIGURA 12 - FUNDO DE QUINTAL.....	128



## RESUMO

Miguel Bakun, pintor que viveu em Curitiba entre 1931 e 1963, é o personagem central deste trabalho. Periódicos de sua época e entrevistas foram fundamentais para a compreensão da posição de Bakun no meio artístico local antes e depois da sua morte. Eles serviram para a verificação de que, pela atuação de alguns agentes e instâncias de consagração, Bakun, em vida visto como simplório e ingênuo, foi consagrado na morte. Assim, observamos que, passado o preconceito pelo homem, foi possível apreciar a obra.

Palavras-chave: Miguel Bakun; Trajetória artística; História da Arte Paranaense do século XX.

## ABSTRACT

Miguel Bakun, a painter that lived in Curitiba between 1931 and 1963, is the main character of this work. Periodicals of his time and interviews were fundamental for understanding the position of Bakun in the local artist scene before and after his death. They served to verify that, by action of some agents and institutions of artistic consecration. Bakun, that in life was seem as simple and naïve, was consecrated in death. Thus, we observe when overcoming the prejudice for the man, it was possible to appreciate his work.

Key words: Miguel Bakun; Artistic trajectory; History of Parana's 20 century arts.

**Revisão**

Maria Cristina Périgo

Paulo Cezar Maia

**Design Gráfico e  
reprodução das imagens**  
Gilberto Martins

## INTRODUÇÃO

Agora fica bem ter quadros de Bakun em paredes de casas que nunca se abrem, em Salões que se abrem em dia de *vernissage*. Tem gente até colecionando quadros de Bakun, já não se trocam por dois pares de sapato, devem valer uma sapataria inteira. É preciso que alguém avise urgentemente aquela repartição oficial que eles tem um quadro de Bakun escondido por feio na escadaria, onde ninguém vê, onde todo mundo sobe as pressas atrás do chefe de seção.

Valêncio Xavier

Miguel Bakun foi um artista plástico que viveu em Curitiba de 1931 a 1963, ano de sua morte. Um artista que, em vida, não foi bem sucedido, visto que o público de arte manifestou inicialmente uma relutância em comprar e mesmo em apreciar suas obras. Após a morte do artista, seus quadros se tornaram objetos de grande valor.

Bakun nasce em 1909 em Marechal Mallet, uma colônia ucraniana situada ao sul do Paraná. Em sua infância, época em que freqüentava a escola, ele já manifestava inclinação para o desenho, porém, a despeito dessa inclinação, em 1926 ele se alista na Escola de Aprendizes da Marinha em Paranaguá. Pouco depois, devido ao alastramento da peste bubônica, ele é transferido para a Escola de Grumetes do Rio de Janeiro.

No ano de 1928, em estágio na ilha de Villegaignon, Miguel Bakun conhece aquele que mais tarde se tornaria um grande pintor brasileiro: Giuseppe Pancetti, que nessa época conciliava a vida no mar com o início de sua produção artística. Consta que Pancetti teria influenciado o direcionamento de Miguel Bakun às artes plásticas. Nesse período, sempre que havia possibilidades, Miguel Bakun fazia desenhos a partir da observação do mar, experiência que mais tarde irá estimulá-lo a produzir trabalhos com essa temática.

Por volta de 1929, um acidente desvia Bakun de seus propósitos iniciais. Em um treinamento de rotina, ele cai do mastro do navio e machuca-se gravemente. O acidente o deixa impossibilitado para os serviços da Marinha, obrigando-o a aposentar-se por invalidez. Pouco depois, Bakun chega em Curitiba aos 22 anos em 1931. Nesse momento,

ele conhece o pintor paranaense João Batista Groff (1897-1969) que foi um dos pioneiros do cinema paranaense, fotógrafo, amigo de vários artistas plásticos e um dos maiores mecenas do Paraná. Em 1933, Bakun conhece Guido Viaro (1897-1971), pintor italiano que se radicou em Curitiba e que é considerado um grande expoente da pintura expressionista paranaense. O ex-marinheiro é, então, estimulado por Groff e Viaro a se iniciar no exercício da pintura. Deste modo, mesmo com autodidatas e rudimentares conhecimentos técnicos de pintura e desenho, ele foi capaz de construir uma obra singular. Bakun se destacava no meio cultural local por ser inventivo e ingênuo, predicados que o diferenciavam dos demais artistas.

Em Curitiba, Miguel Bakun aluga uma casa que também lhe serve como ateliê, e em 1938 casa-se com a filha da proprietária da casa, a viúva Tereza Veneri que na época já tinha três filhos. Bakun, que recebia uma pequena aposentadoria da Marinha, era obrigado a executar anúncios comerciais e letreiros para complementar a sua renda.

Pontua-se a década de 1940 como aquela em que o artista desponta no cenário curitibano, sendo inclusive elogiado por críticos importantes do Rio de Janeiro e de São Paulo, como Pietro Maria Bardi, responsável pela montagem do MASP (Museu de Arte de São Paulo). O artista teve algumas de suas obras selecionadas pelos salões de Belas Artes e vendia esporadicamente para alguns intelectuais que apreciavam obras de caráter modernista.<sup>1</sup>

Nesse período, Bakun passa a trabalhar entre as praças Tiradentes e Generoso Marques num ateliê junto a outros artistas. A convivência com artistas e intelectuais faz com que ele, ainda que timidamente, entre em contato com críticos e com informações sobre as artes, o que lhe serve de estímulo. Em 1951, por meio de uma excursão promovida por artistas, Bakun visita a I Bienal Internacional de Arte, em São Paulo, onde observa de perto obras de pintores consagrados.

---

<sup>1</sup>Para Frederick R. Karl, o moderno se caracteriza pela linguagem em que se expressa. Ser moderno é ter a capacidade de renovar a linguagem de sua arte. O artista moderno educa o público para as novas linguagens. O músico Schoenberg, por exemplo, educou a audição dos ouvintes, forçando-os a responder a arranjos perturbadores, ameaçadores, de uma nova linguagem de sons. KARL, F. R. *Moderno e modernismo: a soberania do artista 1885-1925*. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 13

A década de 1950, é a mais produtiva de sua obra, cuja temática freqüente é a paisagem. Segundo os que conviveram com o artista, ele encontrava a paz e a tranquilidade necessárias em meio a trigais, cafezais, pinheirais. Através de enérgicas e rápidas pinceladas, ele criava uma outra natureza: a sua. Nessa expectativa Bakun personificava as plantas que retratava, como é o caso do quadro *Árvore Morta* (fig. 1). Ao observarmos essa paisagem detalhadamente, iremos perceber que os arbustos pintados ao pé da árvore sugerem soldados. À direita, um soldado parece estar prestes a golpear o tronco com um machado e, à esquerda, dois outros soldados olham para o silencioso lago que atravessa o quadro. Essa obra pode ser encarada como uma denúncia ou como um desabafo do artista, que era muito preocupado com a degradação da natureza, é o que sugere o depoimento do seu amigo Thomaz Waltersteiner:

Um dia, fim de tarde, atravessando o Passeio Público (parque da região central de Curitiba), percebi que o Bakun andava saltando [para] os lados, como se fosse um ritmo estranho. Perguntei: Seo Bakun, isso é um esquema de dança, alguma expressão nova? Muito sério, Bakun olhou para o alto, para as árvores. Depois olhou pro chão e disse: 'Veja, estas flores que caíram das árvores. Não tenho o direito de pisá-las.'<sup>2</sup>

*Árvore Morta* denuncia algo que incomodava Bakun: a indiferença do homem frente às atrocidades que ele próprio comete contra a natureza. Dois soldados, de costas, observam o rio e ignoram o terceiro que está prestes a destruir a árvore.

Bakun desejava garantir a sua sobrevivência por meio de trabalhos como *Árvore Morta*, mas na Curitiba da primeira metade do século XX não era possível concretizar tal aspiração.<sup>3</sup> A maior parte dos artistas desse período em Curitiba gozava de privilégios financeiros de origem familiar. Ainda que mais raramente, havia aqueles que viviam da arte, porém, ministravam aulas para complementar a sua renda. O público de arte – com exceção dos intelectuais que adquiriam obras de um tratamento mais moderno – estava acostumado a adquirir retratos, naturezas mortas e paisagens realistas para decorar suas casas. Obras como as de Bakun eram pouco vendidas.

<sup>2</sup>WALTERSTEINER, T. Quem matou Miguel Bakun? *Nicolau*, Curitiba, 1988.

Em 1963, após a morte de Bakun, como forma de homenageá-lo, o Salão Paranaense de Belas Artes organizou uma sala especial com algumas das obras mais representativas do artista. Nessa época, oito quadros de Bakun foram comprados pela Secretaria Municipal de Cultura. Tais obras passaram a fazer parte do acervo de quadros dos artistas paranaenses da Fundação Cultural de Curitiba. Posteriormente, o cineasta paranaense Sylvio Back fez um filme sobre Miguel Bakun<sup>3</sup> e contribui para a divulgação da vida e da obra do artista junto a um público que se estende além do campo das artes plásticas. Nas instituições de ensino especializadas em arte e na bibliografia que trata da História da Arte Paranaense, Bakun é citado como um dos mais importantes artistas locais. Tais fatores são evidências de que o artista, ainda que postumamente, obteve um reconhecimento simbólico. De acordo com Pierre Bourdieu, os títulos que uma pessoa obtém – no caso de Bakun, o de importante artista paranaense – são títulos de propriedade simbólica que dão direito ao reconhecimento. O capital simbólico seria então a glória, a honra, o crédito, a reputação, a notoriedade.<sup>4</sup>

Na década de 1970, os quadros de Bakun já se encontravam entre os mais valorizados do Paraná. Neste período, destacam-se em jornais as primeiras notícias de roubos e falsificações de obras do artista, importantes indicativos do valor de mercado atribuído aos seus trabalhos.

Ao adquirir o *status* de objeto de valor – simbólico e de mercado –, o objeto artístico promove o artista que o produziu, e este abandona o anonimato. Para compreendermos como o artista adquiriu a importância que atualmente lhe é conferida, e como o objeto artístico adquiriu o valor que lhe é atribuído, é necessário que façamos um breve percurso pela História da Arte. Nesse percurso, enfatizamos o papel do artista e a importância simbólica que ele adquiriu desde o Renascimento, onde a supremacia do artista se impõe pela primeira vez, até o Impressionismo, momento que já reúne as características atuais da importância simbólica do artista e da obra produzida por ele.

---

<sup>3</sup>AUTO-RETRATO de Bakun. Direção de Sylvio Back. Curitiba, 1985. 1 filme (43 min.): son., color., 12 mm.

<sup>4</sup>BOURDIEU, P. *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand, s/d. p. 200-2

Durante o período medieval, o artista era considerado um artífice, um encarregado, um lacaio. O artista medieval era recomendado de mosteiro a mosteiro, como é hoje um bom alfaiate – não era costume preservar seus nomes para a posteridade. Os próprios artistas sequer assinavam suas obras. No final do século XIII, inaugura-se uma época inteiramente nova na arte, graças a um artista que foi precursor do Renascimento: Giotto di Bondone (c. 1267-1337). Giotto, por meio de inovações formais, queria quebrar o conservadorismo da arte da Idade Média, e, por isso, o povo de Florença se orgulhava dele e interessava-se pela sua vida. Dos dias de Giotto em diante, a história da arte também passou a ser a história dos artistas. As cidades italianas passaram a rivalizar entre si para assegurar o serviço de grandes artistas, o que foi um incentivo para que eles se tornassem mestres dotados de autonomia. Em épocas anteriores, o príncipe era quem concedia seus favores ao artista. Depois de Giotto, muitos artistas deixaram de acomodar suas obras aos caprichos e fantasias de seus clientes.<sup>5</sup>

A partir do Renascimento, intensificou-se a valorização da personalidade do artista, o interesse pela sua biografia e o reconhecimento da obra de arte como produto de um homem dotado de dons especiais. Nesse momento, o artista plástico atinge o *status* de gênio e a obra de arte, que muitas vezes não possuía autoria conhecida, passa a ser um objeto sacralizado.

Miguel Ângelo, por exemplo, um dos mais importantes artistas renascentistas, foi contratado para decorar um dos mais importantes lugares da cristandade – a parede principal da capela particular do Papa, a capela Sistina. De acordo com o biógrafo dos artistas renascentistas, Giorgio Vasari, em certa ocasião o Papa perguntou a Miguel Ângelo quando a pintura ficaria pronta, ao que ele respondeu: “Quando eu puder”. Miguel Ângelo após receber essa encomenda desfrutou de benefícios que artista nenhum jamais desfrutara.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup>GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Lisboa: LTC, 1999. p. 287

<sup>6</sup>BURKE, P. *A invenção da biografia e o individualismo renascentista*. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 90, 1997.



A fama de outro artista italiano desse período, Ticiano (1485-1576), quase ombreou a de Miguel Ângelo. De acordo com Arnold Hauser, em certa ocasião, Carlos V abaixou-se para apanhar do chão o pincel que Ticiano deixara cair, pensando nada haver de mais natural que um mestre como Ticiano fosse servido por um imperador. A encarnação máxima do poder terreno se dobrara humildemente, de uma forma simbólica, ante a majestade do gênio – a supremacia do artista atingira seu ápice!<sup>7</sup>

A concepção do artista como um gênio dotado de qualidades especiais e não mais como um artífice ou como qualquer outro profissional é reforçada, posteriormente, no século XIX, pelo Romantismo. Desde o Romantismo, os difusores do produto artístico – os críticos, os historiadores da arte, os galeristas, os salões de arte, a mídia, os *marchands*<sup>8</sup> e as instituições de ensino especializadas reforçam a idéia de que o artista é uma personalidade excepcional. Esses difusores legitimam a genialidade do artista ao mesmo tempo em que atuam como instâncias de consagração, e, dessa forma, marcam a sua distinção apresentando-se como instâncias capazes de julgar que determinados artistas obterão reconhecimento e que determinados produtos obterão o *status* de objeto de arte.

Para compreendermos o papel desempenhado pelos intermediários culturais – os difusores do produto artístico –, na consagração e na própria produção da obra de arte, podemos observar o campo artístico parisiense do século XIX. Nesse momento, o artista deveria cursar a Academia Nacional de Belas Artes para integrar-se ao meio. Nela, produzia-se e aprendia-se a produzir obras de caráter acadêmico, que observava cânones, como o desenho do corpo humano correto e coerente com a anatomia e o tema digno (retrato de personalidades importantes). Se o aluno se destacasse dentro dos padrões acadêmicos, teria seus quadros selecionados para o Salão anual de Belas Artes. Ter seus quadros expostos no salão era a forma máxima de consagração do artista. Muitos daqueles que compunham o júri do salão eram também professores da Academia de Belas Artes, o

<sup>7</sup>HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 338

<sup>8</sup>Intermediário cultural e comercial que ativa a circulação de obras de arte entre compradores.

que facilitava o acesso dos alunos da Academia ao Salão e, portanto, a consagração de suas obras.

O público, por sua vez, compunha-se de uma classe burguesa que, por ter ascendido socialmente, desejava consumir artigos que simbolizassem o bom gosto, e que reforçassem a sua distinção. Sendo assim, grande parte do público passou a apreciar e consumir a arte que era exposta nos salões, já que se tratava de uma arte cujo valor era legitimado pelos especialistas que a selecionavam. Alguns críticos, por meio de apreciações elogiosas sobre aquela arte que respeitava os cânones acadêmicos, também contribuíam para delinear o gosto do público.

Apesar de parecer um campo alheio a inovações, alguns artistas que, por vezes, fugissem às regras com o passar do tempo eram timidamente acolhidos pelos salões oficiais, como é o caso de Delacroix e Manet.<sup>9</sup> O primeiro era convidado a produzir obras para o Estado, mas com a ressalva de que não fossem demasiadamente Delacroix. O segundo teve um quadro recusado pelo Salão de 1863, mas conseguiu junto às autoridades o direito de expor sua obra e abrir um novo espaço: o Salão dos Recusados. Em pouco tempo, também Manet passou a ter obras expostas no salão oficial. Porém suas obras continuaram a causar polêmica.

Estimulados por Manet, surgem ainda no século XIX os impressionistas, artistas que recusavam muitos dos cânones academicistas. Para os impressionistas, os velhos chavões como “desenho correto” e “tema digno” tinham que ser sepultados. O objetivo dos impressionistas deixou de ser “o que pintar” para centrar-se em “como pintar”, e ateve-se, a partir de então, nas características formais da pintura.

Em 1874, por não terem obtido a chance de expor seus quadros no salão oficial de artistas franceses, os impressionistas exporam no atelier do fotógrafo Nadar. Inicialmente os quadros impressionistas foram alvo de críticas. Décadas mais tarde, o movimento tornou-se vitorioso e aceito; porém, não pelo grande público. A difusão, a aceitação do

---

<sup>9</sup>Eugène Delacroix é considerado o maior expoente da pintura romântica francesa e viveu entre 1798 e 1863. Édouard Manet, pintor francês que viveu entre 1832 e 1883, é precursor do Impressionismo.

Impressionismo e o seu confronto com o academicismo começou sensibilizando não as classes médias, nem o conjunto da burguesia, mas sim um grupo restrito de apreciadores e colecionadores compostos por grandes financistas, por donos das enormes e vistosas lojas de departamento, e ainda por costureiros de renome. Os artistas, maiores responsáveis por essa ruptura, se inscreviam num universo privilegiado financeiramente.<sup>10</sup> Os impressionistas Claude Monet (1840-1926) e Pierre Auguste Renoir (1841-1919), por exemplo, gozaram os frutos dessa vitória tornando-se famosos e respeitados.

A situação que se apresentava na arte do século XIX nos mostra que, no campo artístico, há intermediários capazes de designar e consagrar certos objetos como dignos de serem admirados e fruídos. A obra, portanto, não é somente produto do artista, mas resultado das condições culturais e materiais de cada sociedade. Os difusores da arte, que como vimos são personagens essenciais, não apenas na difusão, mas também na própria produção da obra de arte, mascaram, diante do grande público, essa condição e ao mesmo tempo reforçam a idéia de que o artista é o exclusivo e genial criador da sua obra. Ao escolherem se submeter às instâncias de consagração ou não, os artistas, de uma forma ou de outra, estarão considerando-as como um referencial, e isso, na prática, poderá delinear as suas produções. Assim, podemos concluir que os difusores são capazes de influenciar direta ou indiretamente as próprias opções que fazem os artistas.

Alguns pesquisadores da arte desconsideram freqüentemente que o produto artístico seja resultado de um processo que envolve o autor, os difusores e o público. As pesquisas desses pensadores consideram que a obra de arte, apesar de ser produzida em determinada época e lugar, é atemporal, transcende as transformações históricas e culturais, isso porque ela está sempre disponível para ser desfrutada por homens de diferentes épocas, nações ou classes sociais.<sup>11</sup> Dessa forma, seus trabalhos centram-se nas características formais da obra: os materiais que a compõem, o emprego da luz e sombra,

---

<sup>10</sup>DURAND, J. C. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 86

<sup>11</sup>CANCLINI, N. G. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, s/d. p. 8

da cor, da linha. Para muitos desses pesquisadores, a experiência da obra de arte é inefável, escapa por definição ao conhecimento racional.

Considerando a existência da dificuldade de se fazer uma pesquisa em arte que fuja da concepção de que a arte é algo que transcende a explicações, o pesquisador Pierre Bourdieu, em seu livro *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, procura analisar as condições sociais da produção e da recepção da obra de arte. Na introdução, o sociólogo justifica a abordagem que faz da pesquisa em arte e afirma que abordagens como a que realiza são repudiadas por outros pesquisadores.<sup>12</sup>

Segundo ele, uma das questões que permeia pesquisas como a sua é por que se faz tanta questão em conferir à arte – e ao conhecimento que ela reclama – essa condição de exceção, senão para atingir por um descrédito prévio as tentativas (necessariamente laboriosas e imperfeitas) daqueles que pretendem submeter esses produtos da ação humana ao tratamento da ciência, e para afirmar a transcendência (espiritual) daqueles que sabem reconhecer-lhe a transcendência?<sup>13</sup>

Bourdieu afirma que o tipo de pesquisa que realiza, longe de reduzir ou de destruir, intensifica a experiência artística. De início, a análise científica parece anular a singularidade do criador em proveito das relações que a tornam inteligível, mas isso apenas para melhor redescobri-la ao termo do trabalho de reconstrução do espaço no qual o artista se encontra englobado. Segundo o autor, reconhecer o artista como um ponto no espaço artístico é reconhecer a singularidade dessa posição e daquele que a ocupa.<sup>14</sup>

De acordo com o sociólogo Norbert Elias, perceber a posição que o artista ocupa no espaço do qual faz parte e a singularidade dessa posição implica compreender as coerções que ele sofreu do meio. Para Elias, somente ao descrevermos o modelo das estruturas sociais da época em que o indivíduo viveu é que poderemos discernir o que o

---

<sup>12</sup>BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

<sup>13</sup>Ibid., p. 14-5

<sup>14</sup>Ibid., p. 14-5

indivíduo era capaz ou não de fazer. Só então será possível entendermos as coerções inevitáveis que agiram sobre o indivíduo e como ele se comportou em relação a elas.<sup>15</sup>

Para entendermos a importância das coerções que agem sobre o indivíduo na determinação da posição que ele ocupará, podemos citar uma breve síntese da narrativa que Elias faz sobre o caso do compositor Mozart. De acordo com Elias, Mozart, que viveu na corte vienense do século XVIII, era um artista inovador. Por esse motivo ele não demorou a ser substituído por músicos mais triviais. Mozart percebia a sua genialidade mas não obteve o reconhecimento em vida porque era nascido em uma sociedade que ainda não conhecia o conceito romântico de gênio. Ele queria ser autônomo e não conseguia, ou não queria, assimilar os padrões tão necessários à boa colocação profissional. Em sua época, os músicos ainda dependiam do sustento da aristocracia, eram serviçais. Num tempo posterior a sua geração, sem dúvida Mozart gozaria de todas as honrarias de que almejava. Então, o caso de Mozart nos leva a questionar se as pretensões e os desejos de Bakun estavam em descompasso com a configuração social na qual o pintor estava inserido.

Nesse trabalho, pretendemos compreender que posição Bakun e a sua obra ocuparam no espaço artístico curitibano, antes e depois da sua morte, e como ele pôde ocupar essa posição dada a sua condição social. Para tanto, é necessário que investiguemos a atuação das instâncias e dos agentes de consagração da arte em Curitiba, relacionando-os a Bakun. Por fim, contrapomos a posição de Bakun à de outros artistas para melhor singularizá-la.

Relacionamos as informações que se referem a Miguel Bakun, e os acontecimentos que caracterizaram a arte paranaense, com a história da arte ocidental. Então, observamos em que medida Curitiba e seus agentes mantêm diferenças e aproximações com o meio artístico ocidental no qual estão inseridos. Dito de outra forma, ainda que tenhamos escolhido tratar de Curitiba e de uma trajetória pessoal, montamos um quadro que nos

---

<sup>15</sup>ELIAS, N. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. p.19

remete ao campo da arte ocidental moderna e, assim, apresentamos traços típicos e variações que a localidade apresenta.

Para o historiador Jacques Revel, no prefácio que escreveu para o livro de Giovanni Levi *A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*, a escolha do individual permite destacar, ao longo de um destino específico – o destino de um homem, de uma comunidade, de uma obra –, a complexa rede de relações, a multiplicidade dos espaços e dos tempos nas quais tal indivíduo se inscreve. Regulando de maneira diferente a distância e a abertura de sua objetiva, o historiador faz aparecer outra trama, recortes diferentes.<sup>16</sup>

Porém, ao tratarmos do caso Bakun, de forma alguma pretendemos explicar o geral a partir do detalhe. Concordamos com o posicionamento do historiador Giovanni Levi quando ele menciona que não se pode generalizar a partir do estudo de um caso. Para exemplificar tal colocação, ele se refere ao uso dos costumes e, mais precisamente, à prática da briga de galo. Segundo o historiador, ainda que a briga de galo seja apresentada como uma prática de importância universal, as formas de aposta são diferentes.<sup>17</sup>

Outro historiador cujo trabalho apresenta essas questões é o italiano Carlo Ginzburg. Em *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*,<sup>18</sup> o autor, na retratação da singularidade, centra a narração em um único indivíduo. Ginzburg narra os sentimentos e os comportamentos de seu personagem e observa que a história de um indivíduo traz em si a história daqueles que o cercam. Assim como Ginzburg, pensamos que observar a experiência de Miguel Bakun é perceber também a experiência de outros indivíduos que faziam parte do seu meio. A história de Bakun foi, portanto, não apenas objeto da narrativa, mas também o pretexto para a compreensão do ambiente artístico da cidade.

<sup>16</sup>LEVI, G. *A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 17-20

<sup>17</sup>LEVI, G. Sobre a micro-história. In: BURKE, P. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. USP, 1992. p. 151

<sup>18</sup>GINZBURG, C. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987

Deixamos que a ordenação da pesquisa dominasse a das situações. No primeiro capítulo, expomos uma pequena biografia do artista, para depois nos dedicarmos a sua obra e ao diálogo que ela manteve com o moderno.

O segundo capítulo trata, inicialmente, da formação do meio artístico ocidental moderno para facilitar e conduzir a nossa próxima discussão sobre o caso curitibano. Nesse capítulo, caracterizamos as instâncias de consagração de artistas em Curitiba: as escolas especializadas no ensino da arte, os salões de arte, os leilões, as galerias. Ainda no decorrer desse capítulo, procuramos relacionar as informações sobre essas instâncias com Bakun e a sua obra.

No terceiro e último capítulo, caracterizamos os agentes de consagração: *marchands*, críticos, jornalistas e o próprio público. Por fim contrapomos as posições de alguns artistas paranaenses com a de Bakun.

Para viabilizar a pesquisa, recorremos a fontes orais, buscando depoimentos de pessoas ligadas à arte e que também estiveram envolvidas com a vida e ou a obra de Miguel Bakun. Assim, observamos Bakun por meio de diferentes vozes: a da família representada pela neta; a dos artistas, seus colegas; a do júri do Salão Paranaense de Belas Artes, e a do crítico. Como apoio às fontes orais, utilizamos periódicos compreendidos entre 1946 e 1998 que apresentam impressões de jornalistas, artistas, críticos e pessoas ligadas à arte, referindo-se a artistas locais e a situações das mais diversas. Esses periódicos informam ainda sobre eventos relacionados à arte, tais como exposições, salões, entre outros. Alguns relatam curiosidades envolvendo a sociedade curitibana apreciadora de arte. Porém, procuramos selecionar aqueles que apresentam Miguel Bakun como foco central. Também consideramos o acervo de documentos referentes ao pintor encontrado nos arquivos do Museu de Arte Contemporânea do Paraná e do Museu de Arte do Paraná. Desse acervo destacamos dois documentos escritos pelo próprio artista, os únicos dos quais tivemos notícia: uma página do seu diário e uma carta em que o artista solicita um espaço para exposição.

Para promovermos o diálogo entre as informações obtidas através das fontes, justapomo-las. Nesse trabalho, nossas fontes são como as cores utilizadas pelos artistas do Impressionismo. Os artistas que participaram desse movimento não misturavam as cores na paleta antes de colocá-las na tela, colocavam-nas puras, justapostas, o amarelo ao lado do azul – o verde forma-se no olho do observador.

A nossa documentação, as cores das quais dispomos, apresenta discursos de origem, forma, organização e função diferentes. Justapor esses discursos é se deleitar sobre um jogo de ataques e defesas, é observar pontos de vista múltiplos, “...uma luta singular, um confronto, uma relação de poder, uma batalha de discursos e através de discursos.” Tal como pensou Michel Foucault na abordagem que fez no livro em que trata do caso do assassino Pierre Rivière.<sup>19</sup> Rivière não podia “existir” em sua época pois seus argumentos não eram vistos. Num exercício de comparação, podemos imaginar que Bakun e seus quadros também não fossem vistos. Foucault vê seu Rivière como fruto de um discurso que não lhe garantia a possibilidade de ser visto, já que ele viveu numa época em que os discursos que divergissem dos paradigmas aceitos não poderiam existir.

Além de nos apoiarmos no método da utilização de cores empregado nas telas do Impressionismo, entendemos que a construção desse trabalho observa a construção dos quadros cubistas e trabalha com a mesma perspectiva. O precursor do cubismo, Paul Cézanne, olhava os objetos sob vários pontos de vista, assim, ele apreenderia melhor os planos e os volumes – um mesmo objeto, no interior do quadro, jazia em perspectivas diversas. Dessa perspectiva, um objeto tendia a mostrar mais lados de si mesmo, oferecendo-se para uma nova disposição sobre a tela. No cubismo analítico, cujos artistas se inspiraram em Cézanne, quebra-se o objeto, desmembrando-o em todas as suas partes, e analisa-se enfim, é o facetamento do objeto.<sup>20</sup> Difícil então produzir uma unidade coerente onde só existem fragmentos. Talvez seja por isso que a secretária de Gertrude

<sup>19</sup>FOUCAULT, M. *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. Rio de Janeiro: Graal, 1991. Trata-se da publicação do *caso Rivière*, jovem francês que em 1835 matou a mãe e dois irmãos. O caso compreende as peças judiciais do processo, as perícias médico-legais realizadas por psiquiatras da época e uma memória escrita pelo próprio autor do crime com o objetivo de explicar o seu ato.

<sup>20</sup>MICHEL, M. de. *As vanguardas artísticas do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1991 p. 181-2



Stein, ao ver o retrato que Picasso havia feito da sua chefe após 90 sessões de poses, comentou: “O quadro não está muito parecido com ela”.

Entendemos que só existe a possibilidade de encontrarmos uma representação – é como pintar um quadro inspirado nos objetos que compõem o mundo real. É possível então que as vozes que ouviremos entoem histórias fictícias, mas mesmo estas merecem ser contadas.

Neste trabalho, reunimos as informações de forma a compor uma dramaturgia do real: são armadilhas, armas, atitudes, gritos, gestos, astúcias, intrigas, das quais as palavras foram instrumentos. Nisso, observamos a experiência de Michel Foucault em *A vida dos homens infames*. Nesse texto, o autor se refere a personagens dotados de nenhuma grandeza estabelecida ou reconhecida. Apesar de Miguel Bakun ter-se tornado personagem renomado no círculo artístico curitibano, ainda assim é possível recorrer ao trabalho de Foucault, em que são apresentados textos que foram escritos sobre personagens cujas existências foram obscuras e desafortunadas – o que de certa forma também é tratado aqui. O texto que se segue faz jus às palavras de Foucault quando destacam que a existência desses indivíduos, perseguidos pelos infortúnios, reduz-se ao que dela foi dito. Daquilo que foram ou fizeram subsiste algumas frases. Essa existência puramente verbal faz desses infelizes (ou celebrados?) seres quase ficcionais.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup>FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p. 95-100

# 1 VÃ LIBERDADE, QUE ME CONDENAS À ESCRAVIDÃO!<sup>22</sup>

O pequeno besouro sobre o qual se emborcou um copo caminha em todas as direções e acredita ter diante de si uma liberdade ilimitada. A certa altura, porém, ele se choca contra o vidro: pode ver adiante, mas não pode prosseguir. E o movimento do copo para frente lhe permite caminhar por um novo espaço, embora seu movimento principal seja determinado pela mão que movimenta o copo. Assim o homem que se julga livre, há de se chocar contra determinadas barreiras, que, não obstante, terão sua posição modificada “amanhã”.

Wassily Kandinsky

Ao escrever sobre o besouro, Wassily Kandinsky se refere ao artista moderno. Como o besouro no interior do copo, o artista na modernidade se move em todas as direções e acredita ter uma liberdade sem limites. Homem e besouro enxergam adiante, mas os limites os impedem de prosseguir. O espaço de atuação do besouro está condicionado pela mão que movimenta o copo – esse é o limite que lhe foi imposto. O artista, por sua vez, quando tenta se mover, choca-se com as restrições do meio em que atua. No entendimento de Kandinsky, sempre haverá barreiras, mas com o passar do tempo elas permitirão que o indivíduo caminhe por um novo espaço. Por conquistar um novo espaço, o artista se julga livre, mas, como o besouro, ele esquece ou ignora que “o seu movimento principal está condicionado pela mão que movimenta o copo”.<sup>23</sup>

Para o sociólogo da arte Arnold Hauser, a atuação do artista se altera de acordo com o tipo de patrão a quem ele serve. A produção da sua obra depende do grau de independência que lhe é permitido e da influência que ele pretende exercer na *praxis*.<sup>24</sup> No Egito antigo, por exemplo, os artistas eram empregados dos faraós e trabalhavam sob

<sup>22</sup> LOPES, L. L. R. P. *Machado de A a X: um dicionário de citações*. São Paulo: Ed. 34, 2001. p. 194

<sup>23</sup> KANDINSKY, W. Sobre a questão da forma. In: CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 158

<sup>24</sup> HAUSER, A. *A arte e a sociedade*. Lisboa: Presença, 1973. p. 118

a mais sombria pressão imaginável. A arte era tão inviolável quanto a religião. As obras eram padronizadas e portanto a originalidade era proibida. A ambição do artista era a meticulosidade e a perfeição técnica.

Segundo Hauser, até na mais liberal democracia o artista não se move com perfeita liberdade e desenvoltura, mesmo aí ele se vê restringido por inúmeras considerações estranhas à sua arte. O preconceito social e a incapacidade de julgamento do público oferecem resistência à obra de arte. Ou os objetivos postos na realização da obra assimilam essa resistência ou a ela se opõem aberta e irreconciliavelmente.<sup>25</sup>

A partir desses dados poderíamos nos perguntar se existe relação direta entre a liberdade pessoal do artista e a qualidade estética de suas obras. Para Hauser, se o limite de liberdade interferisse na qualidade da obra, as mais belas obras de arte existentes só surgiriam num estado de completa anarquia. E o outro extremo, a suposição de que a pobreza da arte moderna seria o preço que o artista deve pagar pela liberdade de que desfrutou, segundo o autor, é tão errônea quanto o ponto de vista anterior.<sup>26</sup>

Observando o decorrer da história da arte, percebemos que o artista sempre esteve submetido, seja ao público, seja à moda, seja aos materiais utilizados. Não só os artistas do Egito antigo sofreram restrições em suas atividades artísticas. No Renascimento, por exemplo, o artista se via submetido ao paternalismo dos mecenas, dentre os quais se destacavam as famílias dos Médici e dos Cosimo. Os contratos da época estipulavam que só seriam pagos os dias em que o artista trabalhasse. Alguns clientes pagavam as telas por pé quadrado e pela qualidade dos materiais utilizados.<sup>27</sup>

Se no Renascimento os artistas se estabilizam profissionalmente, a partir daí a situação econômica do artista sofre mudança. Desse momento em diante houve certa diminuição do apoio do mecenato. Os artistas partiram em busca de compradores e se viram submetidos à lei da oferta e da procura. Devido à concorrência, muitos artistas

---

<sup>25</sup>HAUSER, 1995, op. cit., p. 27-8

<sup>26</sup>Id.

<sup>27</sup>No século XV, o material mais caro depois do ouro e da prata era o azul ultramarino, extraído do lápis-lazuli moído, importado do oriente. TREVISAN, A. *Como apreciar a arte: do saber ao sabor uma síntese possível*. Porto Alegre: Mercado aberto. 1990. p. 142-4

foram levados à miséria e não raro tiveram que ter uma segunda profissão para se sustentarem. Uma boa alternativa ao artista foi recorrer às exposições, que possibilitavam as vendas e passaram a ser acontecimentos indispensáveis na vida artística.

Na Holanda protestante do século XVII, os burgueses flamengos não tinham interesse nos quadros pomposos e exuberantes que freqüentemente eram encomendados pelos reis dos países católicos. Aos pintores, restava a concentração em ramos da arte para os quais não houvesse objeções de fundo religioso. Um deles foi o da pintura de retratos. Mas, quem não tinha inclinação ou talento para o retrato, necessitava renunciar à idéia de viver principalmente de encomendas. Ao contrário dos pintores da Idade Média e da Renascença italiana, o artista holandês inicialmente pintava os quadros e depois saía a procura de compradores, indo ao mercado e às feiras públicas para negociar sua mercadoria ou recorrendo a negociantes de quadros. Além disso a concorrência era acirrada, havia um número excessivo de artistas. Pelo fato de o artista se tornar vítima da lei da oferta e procura muitos tiveram que desistir da carreira artística ou morreram endividados, como Vermeer que morreu devendo 600 florins (6 vezes o preço de um boi) ao padeiro. Então, uma saída para o pintor holandês era especializar-se, adquirir certa reputação num determinado gênero, como marinhas, naturezas-mortas, o que fez com que artistas consagrados chegassem a invejar a perfeição técnica de certos pintores especialistas que caíram no esquecimento.<sup>28</sup>

A partir do século XVIII, o papel de centro de referência cultural, desempenhado pela Itália na vida artística da Europa Ocidental desde a Renascença, é transferido à Paris. Os patrocinadores da arte da época dividiam-se entre a nobreza e a alta burguesia. O artista passou, então, a dispor de possibilidades de divulgação da sua produção: exposições individuais e coletivas, imagens em livros, presença na imprensa. Surgiram os críticos, dentre os quais Diderot (1713-84), que inaugurou o gênero da crítica de arte. A eles cabia analisar e formular estimativas sobre a evolução de um artista, as influências e as repercussões de um momento. O consumo das obras de arte passou a se estender para

---

<sup>28</sup>GOMBRICH, 1999, op. cit., p. 413-33

fora dos limites do Estado e da Igreja, por meio do colecionismo da classe burguesa. O próprio público passou a se tornar árbitro.

Dentro da ideologia do novo público comprador encontramos o culto à individualidade, o que estimulou o artista a buscar a sua distinção através da originalidade. A relação artista/cliente se modifica, pois o artista passa a produzir obras sem a preocupação de saber quem irá adquirir o seu trabalho e que uso esse cliente fará dele. Distante deste usuário justamente por desconhecê-lo, o artista se imaginava livre para criar a sua obra num recolhido isolamento. Nesse momento, a atividade artística desvincilhou-se da preocupação com sua própria utilização. Um mundo à parte é construído, o mundo da arte, caracterizado por sua esplêndida inutilidade, sua gratuidade. Essa gratuidade da arte resulta num processo de autonomização que possibilita a existência de uma categoria de artistas cada vez mais propensos a libertar a arte de qualquer dependência externa. De acordo com Canclini, depois de se tornarem independentes da igreja e das cortes, os artistas, na expectativa de devolver a autonomia ao seu trabalho, levaram a experimentação a formas cada vez mais herméticas e acentuaram o elitismo da arte. No entanto, suas rebeliões contra a sociedade, ao não se inserirem nos canais de comunicação populares, desvaneceram-se numa nova forma de dependência: a que lhe impôs o mercado.<sup>29</sup>

Liberto dos laços de dependência que impediam a venda livre da sua força de trabalho, o artista se confronta com o mercado e sofre sujeições e sanções mais impiedosas que a violência branda do paternalismo. Parece ter havido mais liberdade, mas foram novas formas de dependência que surgiram.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup>CANCLINI, op. cit., p. 99

<sup>30</sup>BOURDIEU, 1996, op. cit., p. 72

## 1.1 O ARTÍFICE DAS FORMAS PICTÓRICAS QUE VAGAVA – TINTAS, PALETAS, PINCÉIS A TIRACOLO PELOS ARREBÓIS CURITIBANOS

Travando uma difícil luta para conciliar os seus desejos e as restrições do meio – tal como os demais artistas que podemos caracterizar como modernos –, viveu o artista plástico paranaense Miguel Bakun.

Ainda que encontrasse dificuldades para vender seus quadros, o artista manteve durante 20 anos de profissão, o desejo de obter uma posição importante no meio artístico. No início da década de 60, não tendo obtido o reconhecimento que esperava, ele passa a sofrer de crises de depressão. Em 14 de fevereiro de 1963, comete suicídio aos 54 anos.

Depois da morte do artista surgiu uma espécie de mito que permeia a relação da cidade com Miguel Bakun e a sua obra. Segundo o artista plástico Fernando Velloso, o mito bakuniano também se deve ao fato de que “A cidade de Curitiba é pobre em histórias, em personagens fortes, fantásticos, diferentes. Então, quando existe algum indivíduo que pode vestir essa fantasia, a comunidade se encarrega de vestir.”<sup>31</sup>

É provável que, dentre as fantasias vestidas por Miguel Bakun, a preferida do público fosse a de “Van Gogh curitibano”. De acordo com as histórias contadas sobre o artista, Bakun e o holandês Vincent Van Gogh apresentam semelhanças que passam pelo tipo físico, pela produção artística e pelo suicídio.

Fernando Velloso nos conta que ele e seus colegas artistas, em tom de brincadeira, diziam que Miguel Bakun era o “Van Gogh curitibano”. Velloso, que lamenta tal situação, menciona que isso criou em Bakun uma ligação afetiva com a história de Van Gogh. Ele ilustra o seu comentário citando um acontecimento. Em 1961, Velloso estava na França e foi visitar o túmulo de Van Gogh, quando encontrou cartões postais à venda na casa que anteriormente havia abrigado o pintor holandês. Então, comprou um cartão e o enviou a Bakun. A imagem retratada “era o quartinho com aquela cama pobre, só uma

---

<sup>31</sup>VELLOSO, F. Entrevista concedida. Curitiba, 28 mai. 2002. Segundo Montenegro, a memória permite resgatar as marcas de como foram vividos, sentidos e compreendidos determinados momentos ou determinados acontecimentos. MONTENEGRO, A. T. História oral: caminhos e descaminhos. *Revista brasileira de história*, São Paulo, v.13, n. 15/16, p. 55-65, set. 92/ago. 93.

janelinha, tudo vazio. Na carta: Querido Bakun, visitando o local onde o Van Gogh viveu, nós lembramos muito de você que é o nosso Van Gogh. Um abraço, Fernando.”<sup>32</sup>

De acordo com Ennio Marques Ferreira, um dos motivos da comparação que se fazia entre Bakun e Van Gogh vinha do fato de que ambos, na hora de pintar, aplicavam uma grossa espessura de tinta sobre a tela. Ferreira nos conta que em certa ocasião resolveu emprestar um livro sobre Van Gogh para Bakun. “Ele queria saber alguma coisa (...) ele vivia sendo chamado de Van Gogh paranaense e não sabia bem a história.” Ferreira diz que se tratava de um livro trágico: “*A vida trágica de Van Gogh* (...) me arrependo de ter emprestado (...) pode ser que ele tenha se influenciado, inclusive pela biografia, aquela coisa sofrida. Talvez ele se identificasse um pouco com isso.”<sup>33</sup>

Entre os infortúnios que acompanharam Vincent Van Gogh, podemos citar a ocasião em que ele se viu obrigado a vender por alguns centavos um grande lote de telas a um vendedor ambulante que, por sua vez, o revendeu como telas para repintar. Nessa ocasião o pintor nem sonhava que seus quadros ocupariam o 1º, o 4º e o 7º lugar no *ranking* dos 10 quadros mais caros do mundo. É o que podemos observar no quadro<sup>34</sup> a seguir:

	1°	2°	3°	4°	5°
	<b>Retrato do Doutor Gachet (Van Gogh)</b>	Au Molin de La Galette (Renoir)	O massacre dos Inocentes (Peter Paul Rubens)	<b>Auto-retrato sem Barba (Van Gogh)</b>	Natureza morta com cortina, Jarro e fruteira (Cézanne)
Valor/dólar	<b>82,5 milhões</b>	78,1 milhões	76,7 milhões	<b>71,5 milhões</b>	60,5 milhões
Data/leilão	<b>1990</b>	1990	2002	<b>1998</b>	1999

<sup>32</sup>VELLOSO, op. cit.

<sup>33</sup>FERREIRA, E. M. Entrevista concedida. Curitiba, 6 jun. 2002.

<sup>34</sup>TERREMOTO na Sotheby's: Tela de Rubens alcança 76,7 milhões de dólares em leilão e muda a lógica do mercado. *Veja*, 17 jul. 2002.

	6 <sup>o</sup>	7 <sup>o</sup>	8 <sup>o</sup>	9 <sup>o</sup>	10 <sup>o</sup>
	Mulher de Braços cruzados (Picasso)	<b>Os Íris (Van Gogh)</b>	As núpcias DePierrette (Picasso)	Mulher sentada em um jardim (Picasso)	O sonho (Picasso)
Valor/dólar	55,6 milhões	<b>53,9 milhões</b>	51,7 milhões	49,5 milhões	48,4 milhões
Data/leilão <sup>35</sup>	2000	<b>1987</b>	1989	1999	1997

Assim como Van Gogh, vendeu suas telas a preços cômicos, Miguel Bakun também esteve envolvido numa situação semelhante: Conta-se que Bakun fez uma exposição e, a certa altura, percebeu que uma mulher observava já algum tempo um de seus quadros. Bakun então se aproximou e disse-lhe: “A senhora está olhando muito para este quadro. Gostou?” – ao que ela respondeu – “Gostei foi da moldura. Quer vender?”. E a mulher levou só a moldura.

Essa é apenas uma das muitas histórias contadas sobre Miguel Bakun. Anedotas sobre ele corriam de boca em boca, e infelizmente não podem ser comprovadas. Lemos algumas e esperamos que sejam autênticas, mas, mesmo que se negasse a sua autenticidade, a invenção dessas histórias já poderia nos ajudar a perceber o personagem Bakun que permanece no imaginário das pessoas. A pintora Violeta Franco, numa entrevista, nos conta uma história interessante.

Eu tinha um retrato, meio expressionista – aquelas coisas que eu fazia na época – em uma pequena exposição no Inter Americano. O Kock (Ricardo Kock, pintor) (...) chegou lá e arrancou o quadro da parede, alegando que aquilo era um insulto. O Loio (Loio Pérsio, artista que foi marido de Violeta Franco) estava presente e começou a brigar com o Ricardo, porque ele não tinha o direito de arrancar nada da parede, “quem era ele para arrancar?” (...) Aí, o Bakun olhou para mim e falou: “Nós não temos nada com isso, vamos descer e tomar um cafezinho.” Descemos e fomos tomar o café, e os dois ficaram lá brigando.<sup>36</sup>

<sup>35</sup>Segundo Raymonde Moulin, *expert* no mercado de arte europeu, é nos leilões que se formam os preços de referências de todo o mercado. Repetindo-se as ofertas de venda e os valores de arremate das obras de um mesmo artista, forma-se publicamente a sua cotação. DURAND, 1989, op. cit., p. 206

<sup>36</sup>FRANCO, V. Entrevista concedida. Curitiba, 15 ago. 2001.



Bakun tinha um comportamento muito peculiar, até a sua forma de vingança era um tanto curiosa. Em um artigo de jornal, Luiz Groff conta que certa vez encontrou Bakun:

“Olhe”. Disse Bakun apontando para uma camioneta estacionada junto à ponte. “Estão vendendo peixe. Quatrocentos o quilo! Ladrões! Mas vou me vingar.” Mostrou um esboço que carregava sob o braço. “Vou pintar um quadro e chamar: Pexiriquê!” E sem mais palavras, partiu vingado. As mãos gesticulando, esgrimindo, avançando, recuando, boxeando, lutando.<sup>37</sup>

Num texto de 1957, Ennio Marques Ferreira menciona que Bakun chegou a fazer algumas confidências aos amigos reunidos na galeria de arte Cocaco, que nas décadas de 1950 e 1960 era um importante ponto de encontro dos artistas em Curitiba. Ferreira nos conta que certa vez Miguel Bakun apareceu na Cocaco, “vermelhíssimo, com as costas e os ombros descascados. Parecia um recém-chegado europeu, afogueado pelo intenso verão dos trópicos: – Que houve Bakun, esteve na praia?” Mas a história era outra. Em um campo, nos arredores da cidade de Curitiba, na hora mais quente do dia, Bakun queria fazer um retrato paisagístico. Viu ao longe um motivo e tomou um atalho, porém, o terreno estava alagadiço e uma moita flutuante “cedeu afundando o nosso herói na água lodosa até a cintura. Aflição! Ninguém por perto para ouvir os gritos! Salvou-o da delicada situação uma grande tela já iniciada, na qual penosamente se apoiou. Lavou toda a roupa numa poça d’água mais limpa e esperou que secasse debaixo do abrasador sol do planalto – vestido como Deus o pôs no mundo.”<sup>38</sup>

Bakun freqüentemente andava pelos arredores curitibanos a procura de um “bom motivo” para pintar. Sua enorme caixa de pintura despertava a atenção dos passantes: “O senhor não pode tocar o realejo para nós?” Era o que se ouvia quando o artista saía para pintar.

A confusão que as pessoas faziam entre o pintor e o homem que toca realejo era natural, já que o próprio pintor apelidava seus instrumentos de trabalho. A cadeira de posar ele apelidou de cadeira elétrica e o cavalete de “guilhotina – tão grande e tão forte e

<sup>37</sup>GROFF, L. Bakun e o demônio. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 12 nov. 1982.

<sup>38</sup>FERREIRA, E. M. Miguel Bakun, pintor paranaense. *Diário do Paraná*, Curitiba, 29 set. 1957.

tão decepador de cabeças quanto uma verdadeira guilhotina” destinada a decepar cabeças de figuras.

Levando a guilhotina e o realejo a tiracolo, o artista vagueava pela cidade com seu jeitão de maestro e filósofo e um paletó daqueles que podem servir tanto para missas quanto para festas, mas que mais parecia estar pendurado num cabide. Os cabelos e os bigodes eram claros e habitualmente crescidos, a cabeça tinha o formato de pêra e o rosto e o pescoço eram enrugados pelo convívio com o sol. A barba era sempre de dois ou três dias e a voz era estridente e cheia de inflexões. Era como aquele personagem do AL Capp, o Joe Btfstlk, que trazia sempre uma nuvem negra em cima da cabeça.

Uma nuvem que o acompanhou desde a infância quando a sua primeira namorada morreu atingida por um raio em dia de tempestade. Mais tarde, já adulto, desejando vender seus quadros vendia somente a moldura. Investiu as suas economias em um carro que não saía da garagem, a não ser para a oficina mecânica.

As anedotas sobre Bakun, como as que foram contadas aqui, sugerem que no imaginário dos paranaenses Bakun encarnou o personagem desafortunado, perseguido pela má sorte. Mas, mesmo que haja exagero ou ficção nas histórias, o fato de ele só ter obtido o reconhecimento postumamente indica que o elemento da má sorte o acompanhou.

Walter Benjamin, que assim como Bakun também foi perseguido pela falta de sorte, se referia a ela como: “o corcundinha”. Segundo Benjamin, o corcunda era um personagem de contos de fadas que sempre o perseguiu. Na sua infância, quando acontecia um acidente, sua mãe responsabilizava esse homenzinho, o corcundinha, e assim confortava o filho. Para o autor, “(...) entre os que olham o homenzinho, ninguém presta atenção; nem a si nem ao homenzinho. Consternados, detêm-se frente a um monte de escombros.”<sup>39</sup>

Hannah Arendt diz que seria tentador contar a história de vida de Benjamin como uma sequência de escombros, já que quase não há dúvidas de que ele próprio a viu dessa

---

<sup>39</sup> ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p. 138

forma. Segundo Arendt, Benjamin também falava de si quando citou Marcel Proust: “Morreu da mesma inexperiência que lhe permitiu escrever suas obras. Morreu de ignorância... porque não sabia como acender um fósforo ou abrir uma janela.”

Miguel Bakun, assim como Proust e Walter Benjamin, precisava de alguém que lhe acendesse um fósforo, abrisse uma janela, o chamasse, batesse em sua porta e o levasse pela mão. Ambos não conheciam o jogo. Sempre que tentassem se adaptar, e cooperar, para conseguir de algum modo um pouco de terreno sólido sob os pés, as coisas certamente desandariam. Aos 19 anos, por exemplo, estando na Marinha, Bakun adquire num acidente uma leve deformidade na perna. Querendo ocupar a posição “topo do mastro”, ele cai e aposenta-se por invalidez na carreira que inicialmente havia sonhado para si. Porém, volta a pretender ocupar a posição topo do mastro na vida – torna-se artista.

Para Bakun não bastava se autodenominar artista, era preciso também que as pessoas o vissem como tal, e assim legitimassem a sua escolha. Mas a obtenção da posição que desejava era desfavorecida pela sua origem humilde. A simplicidade no vestir e no agir contribuía para a sua distinção em relação aos demais colegas de profissão e denunciava a sua origem social.

Eles sempre achavam que ele era uma pessoa engraçada, um tipo de homem de aspecto incomum. Então, as pessoas não o levavam muito a sério. Nós [artistas] gostávamos muito dele e o respeitávamos, apesar do seu tipo físico, do aspecto andrajoso que ele aparentava. Não era marginalizado perante os artistas da Cocaco, mas possivelmente o fosse pelas pessoas da sociedade curitibana de então (...) As próprias pessoas que giravam em torno do mundo artístico daquela época não respeitavam Bakun com as suas peculiaridades, devido à sua simplicidade no vestir.<sup>40</sup>

Ennio Marques Ferreira afirma que Bakun não era uma pessoa muito respeitada pela sociedade da época. Pelas características físicas e psicológicas do artista as pessoas tinham um certo preconceito com o homem Bakun, e isso certamente interferiu na

---

<sup>40</sup>FERREIRA, op. cit

apreciação da obra que ele produziu. Outro dado que denuncia o preconceito que os paranaenses tinham com relação a Bakun se deve a sua origem étnica.

Como dissemos, Bakun nasceu em Marechal Mallet, uma cidade de colonização ucraniana localizada ao sul do estado do Paraná. Ele cresceu entre trigais, assistiu a missas católicas celebradas no rito ucraniano, participou das festas, ouviu histórias infantis da Ucrânia, falava ucraniano com os amigos e com a família. Porém, a despeito de ser descendente de ucranianos, em Curitiba ele era chamado de “polaco”. Para tentar compreender essa confusão que os paranaenses faziam entre os poloneses e os ucranianos, podemos retornar à época das imigrações.

No século XIX, a maior província do Império austro-húngaro era a Galícia. Conforme um recenseamento realizado na década de 1880, os poloneses representavam 40% e os ucranianos outros 40% da população total da Galícia. A população restante dividia-se entre judeus e alemães. Em sua maioria, os ucranianos eram camponeses socioeconomicamente submissos à nobreza polonesa. Já estabelecidos no Brasil, no final do século XIX, vindos em busca de melhores condições de vida, tanto os ucranianos quanto os poloneses, eram identificados como poloneses. É provável que a confusão que os brasileiros faziam entre essas duas etnias se devesse ao fato de ambas provirem da Galícia. Na fixação da distinção das fronteiras, os ucranianos serviram-se da religião. O culto a uma determinada igreja limitava os territórios culturais, diferenciava os poloneses imigrantes do rito latino dos ucranianos imigrantes do rito grego. O esforço de diferenciação dessas etnias na sociedade paranaense teve um longo processo.<sup>41</sup>

Além dessa despreocupação em precisar a diferença entre ucranianos e poloneses, tudo indica que, desde a época das imigrações, os brasileiros tinham um certo preconceito em relação às pessoas dessas etnias, às quais passaram a chamar indistintamente de “polacos”. Em 1908, um periódico curitibano traz um artigo em que o autor comparava o insucesso das colônias ucranianas ao sucesso das alemães.

---

<sup>41</sup> ANDREAZZA, M. L. *Paraíso das delícias: um estudo da imigração ucraniana*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999. p. 2, 12, 91, 96

os alemães têm uma qualidade muito interessante que está ausente nos nossos imigrantes. Eles são pessoas que têm gosto pela leitura, eles se interessam em ler livros que possuem informações importantes. E assim eles aprendem técnicas que para nós ainda são desconhecidas. Os nossos falam que é difícil plantar árvore frutífera (...) alegando que as formigas acabam com tudo. Mas, é interessante, será que as formigas não são as mesmas para os italianos e os alemães?<sup>42</sup>

Percebemos então que vem de longa data o preconceito com os ucranianos e os poloneses, bem como a indistinção das duas etnias. Segundo Dujé Diacuiu, as pessoas ignoravam que Bakun fosse ucraniano: “Faziam questão de chamá-lo de ‘polaco’, pouco se importando que isso o ferisse. Bakun nunca teve nada contra os poloneses. Mas até hoje, chamem um ucraniano de ‘polaco’ e verão um homem enfurecido (...) o Bakun tinha que agüentar a pecha, e todos achavam bonito.”<sup>43</sup>

Miguel Bakun tentava fazer parte de um grupo que não o abrigava, mas ao mesmo tempo o artista não via sentido em dialogar fora do grupo. A luta pelo reconhecimento chocava-se com o preconceito que ele enfrentava no meio artístico. Mas a despeito desse preconceito, percebemos que ele mantinha uma fixação em ser reconhecido como igual por aqueles que o tratavam como inferior. Provavelmente, Bakun fosse um *outsider*. Segundo Elias, para os *outsiders* nenhum outro sucesso tem tanto peso quanto o de serem reconhecidos pelo *establishment*.<sup>44</sup>

Bourdieu observa que no meio artístico há artistas que são eternos deslocados, pois chegam a posições em que a sua presença é inteiramente improvável. Para o autor, os deslocados se autodestroem por insistir em homenagens aos valores de um universo que lhes denega qualquer valor. Segundo Bourdieu, a posição de deslocado não deixa de ter ligação com a origem do artista, e mais precisamente com o capital econômico e cultural que ele herdou dela.<sup>45</sup>

<sup>42</sup>KWASSINSKI, W. Os rutenos no Paraná. Boletim colonial e agrícola do Estado do Paraná, Curitiba, 1908, n. 5, 6, 7, ano 2, v. 2, p. 263. In: ANDREAZZA, op. cit., p. 94

<sup>43</sup>DIACUITU, D. Um “polaco” como eu. Revista da peça sobre Bakun representada de 31 de maio a 2 de junho de 1989. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

<sup>44</sup>ELIAS, 1995, op. cit., p. 39

<sup>45</sup>BOURDIEU, 1996, op. cit., p. 298

As constatações de Elias e de Bourdieu nos levam a pensar que Bakun era um deslocado. Ele era de origem humilde e, certamente não por opção, manteve a condição de humilde por toda a vida. Como dissemos, no período em que viveu em Curitiba, Bakun dispunha de uma aposentadoria que mesmo sendo pequena servia para suprir as suas necessidades essenciais. A aposentadoria aliada à deformidade que ele adquiriu na perna contribuíram para que ele se decidisse pela pintura.<sup>46</sup>

Além da origem do artista, as instâncias e os agentes de consagração determinam a posição que ele ocupará no meio artístico e a sua provável evolução. Enquanto a consagração reforça as ambições iniciais, o fracasso encoraja a retirada. Adquirindo gradualmente a consciência de ser um deslocado, Bakun passa por uma fase difícil nos últimos anos de sua vida.

Segundo textos jornalísticos, no início de 1963 o artista vinha se queixando aos amigos e artistas de suas tristezas, dizendo que só lhe restava a morte. Stael Pinto de Macedo, neta de Bakun, nos conta que, em casa, ele também agia dessa forma. Ela afirma que o artista se ofendia facilmente com as críticas que recebia dos artistas contemporâneos e de críticos através de jornais locais.<sup>47</sup>

No início da década de 60, Bakun, que sempre fora um homem religioso, mergulhou ainda mais na religião. Ele ia frequentemente à igreja. Fernando Velloso, no seu depoimento, disse que, “antes dele morrer, a família mesmo contava que ele às vezes era surpreendido no quintal de joelhos, falando. Fazendo um tipo de oração, falando com alguma entidade, ou alguma coisa assim.”<sup>48</sup>

<sup>46</sup>Quando era criança, o pintor Portinari também sofreu um acidente que estropiou sua perna direita. Isso deve ter contribuído para afastá-lo dos afazeres masculinos na lavoura do café, no pequeno vilarejo de Brodósqui onde morava a sua família. Dispondo de tempo ocioso ele se dedica à pintura. MICELI, S. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. p. 17

<sup>47</sup>MACEDO, S. P. de. Entrevista concedida. Curitiba, 29 jun. 2001. É necessário considerar que muito da fala de Stael Pinto de Macedo está comprometida também com os interesses dos demais membros da família e com a repercussão de cada fato que envolveu Miguel Bakun e sua imagem. Cada informação sobre o avô passa antes por uma seleção consciente que permite trazer à tona a imagem de Miguel Bakun que a família gostaria de conservar para a posteridade.

<sup>48</sup>VELLOSO, op. cit.

De acordo com a neta Stael, ele começou a ler muito a bíblia. Lia de dia e de noite e achava que tudo o que fazia estava errado. A neta conta que a avó começou a ficar amedrontada. A avó “nos contava que às vezes acordava de madrugada e ele estava com a mão perto dela. Ela tinha muito medo que ele fizesse alguma coisa, pois já estava doente. O Bakun sempre dizia a minha avó: “Tereza, nunca entre lá no ateliê sozinha, porque senão você pode ver um quadro grotesco lá dentro.”<sup>49</sup>

Sobre essa ligação de Bakun com a religião, há uma folha de seu diário:

Começo do mês de maio. Eu sou um abstracionista atualizado. A minha concepção era de que a pintura não estava no desenho, formas e cores desvanecida essa expressão comecei a procurar Deus e observei que se encontrava nas flores, frutos, cores, vida, luz, movimento. São predicados que necessito a meus quadros. Abstracionista da época (...) Hoje dia 28 de maio de 1960, à tarde deste dia realizei-me definitivamente no campo da pintura, graças a um programa de apontamento de elaboração e método a ser empregado e depositado na caixa de trabalho. À noite, hora de prache em minhas orações, implorei ao Papa Pio XII para me conceder o poder de externar a Deus em minhas telas. O sinal foi dado de imediato, um grande estrondo, que chegou a abalar o ateliê, em seguida, o visível que a luz apagou por momentos, terminada a oração passei a ler a página 180 que abri da história de Cristo de Giovanni Papini.

Bakun dizia às pessoas do seu convívio que a sua angústia existencial aumentara porque ele tinha se afastado de Deus. Segundo informações jornalísticas, o artista passou a ler Giovanni Papini, o escritor que fazia da solidão o passaporte para o diálogo com Deus. Bakun afirmava que para salvar a sua alma precisava encontrar Deus novamente.

Desconhecendo qual teria sido a edição que Bakun possuía do livro de Giovanni Papini, *História de Cristo*, encontramos na página 180 de uma edição do citado livro uma passagem interessante que vale a pena citar. Ainda que não seja o que Bakun teria lido naquele 28 de maio de 1960, o assunto tratado é bem condizente com as reclamações que Bakun fazia a respeito do seu afastamento de Deus: “O pai, mesmo quando dá tudo, pode ser abandonado. Se o filho o deixa para seguir o mau caminho, deve ser perdoado na volta, como o filho pródigo da parábola. Se o deixa para entregar-se a uma vida mais alta

---

<sup>49</sup>MACEDO, op. cit.

e mais perfeita – como os que se convertem ao reino – será recompensado no cêntuplo, nesta vida e na outra.”<sup>50</sup>

Possivelmente o desdobramento da vida conturbada aliado à frustração pela falta de prestígio levou Bakun ao seu ato final que se materializava em sua última obra de arte.

No dia em que ele se suicidou, ele desapareceu às 6h da manhã. Foi para a Igreja. Chegando lá, conversou com o padre. Depois, o padre foi lá em casa e contou que ele tinha ido à igreja e que ele estava muito depressivo (...) “Puxa a família precisa ficar de olho, porque ele pode fazer qualquer loucura...” Naquele dia, eram 18h, mais ou menos, já estava escurecendo e ele não aparecia. Então, meu pai e um vizinho lembraram que havia um galinheiro atrás do atelier (...) Chegaram, olharam por uma fresta e viram o corpo dele pendurado ali.<sup>51</sup>

Na busca de possibilidades de compreender Bakun, deparamo-nos com um personagem cujos sofrimentos o levaram à morte: Werther, de Goethe. Werther era um homem que se apaixonou por uma moça, noiva de outro homem. Ele sofria de um amor não correspondido. Diante da frustração por não poder concretizar seus desejos, o destino de Werther foi o suicídio. O jovem cultivou seu amor ao longo de inúmeras cartas que escreveu. Não obtendo alegrias, sua morte foi isolada, fruto do mais profundo sofrimento. Talvez fosse Bakun um Werther apaixonado por sua amante – a pintura – e por ela não correspondido. Teria a pintura olhos para outro?

A paixão de Bakun pela pintura era evidente, mas sua amada não lhe garantiu alegrias. A idéia da frustração diante do amor não correspondido foi citada por um revolucionário artista do século XX: Marcel Duchamp (1887-1968).

Marcel Duchamp concretizou essa idéia em sua obra *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo* ou *O grande vidro*. Esta obra tem aproximadamente o tamanho de uma fachada de loja (2,70X1,75m). Ela é chamada de máquina de amor, mas trata-se de uma máquina de sofrimento. Os seus domínios, superior e inferior, estão separados um do outro. A noiva está suspensa por uma corda numa gaiola isolada. No domínio inferior, há nove celibatários que, parecendo artigos de vestuário pendurados, estão relegados a uma

<sup>50</sup>PAPINI, G. *História de Cristo*. 5. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1956. p. 180

<sup>51</sup>MACEDO, op. cit.



ininterrupta e angustiada masturbação. A noiva compõe-se de várias partes que se supõe trabalharem juntas, como um motor. E, embora a maquinaria da noiva e de seus celibatários tenha a capacidade de movimento, isso não acontece.

Certa vez, Duchamp visitara uma exposição de hélices de aviões. Diante do que viu, Duchamp disse não haver mais nada que um artista pudesse fazer melhor do que as hélices. A maquinaria, as artificiais experiências científicas e a perversão no sentido de criar significados novos, contagiaram a imaginação de Duchamp. Ele começa a transformar objetos já acabados em arte: os *ready mades* – eliminação da qualidade manual e individual da arte. Alguns dos primeiros *ready mades*, pelas suas potencialidades, serviram de protótipos para elementos do *Grande vidro*. A partir desta obra, podemos pensar em algumas questões: a da arte enquanto objeto de consumo e a da produção do artista frente ao avanço tecnológico. Duchamp ficou impressionado com as máquinas e as citou em seu trabalho. Porém, sua maior obra é uma máquina de amor que não funciona, uma frustração permanente. Diz-se que talvez Duchamp falasse de si ao construir esse trabalho. Sua busca pela poesia e seu desinteresse pelas formas de arte sem espírito poderiam tê-lo levado a expor seu descontentamento através da sua máquina de sofrimento.

Em certa ocasião, Duchamp disse a Steefel: “Eu, de fato, não amo a máquina. Mas é melhor fazê-lo a máquinas do que a pessoas, ou fazê-lo a mim próprio.” E Steefel acrescentou: “Deixando sofrer as máquinas e os mecanismos de forma abominável, Duchamp podia concentrar as suas energias para sobreviver e continuar na busca da poesia.”

Podemos comparar essa obra de Duchamp, por tratar de uma frustração amorosa, à frustração de Bakun pelo amor não correspondido que mantinha pela arte. Para aqueles que compunham o meio artístico paranaense, permitir esse amor, ou seja, reconhecer Bakun em vida, significava garantir a um personagem maldito, a um *outsider*, a distinção. Morto o artista, sacraliza-se e canoniza-se a obra a partir de um discurso que a incorpora ao *establishment* e, ao mesmo tempo, retira-se dela seu caráter mais subversivo,

contestador. Liga-se a obra de Bakun à sua biografia trágica, o que em certo sentido ameniza o caráter contestador da obra do artista, a sua inquietação, a sua ruptura com os padrões acadêmicos de arte. A transgressão artística passa a ser encarada como a expressão de uma personalidade frágil, de uma vida melancólica e obscura. Eis o processo mitificador pelo qual passou não somente a obra mas o homem Bakun.

## 1.2 QUADROS JOGADOS ÀS URTIGAS

De acordo com amigos e familiares, Bakun pintou mais de oitocentas telas, dentre elas alguns retratos. O colaborador do jornal *O Estado do Paraná* de 02 de abril de 1954 elogia Miguel Bakun por ele ser, além de excelente paisagista, também um hábil retratista. Anonimamente, o colaborador se refere a um trabalho específico de Miguel Bakun, o retrato do “péssimo” escritor Romanowski (fig. 2): “Gostamos muito deste trabalho de Bakun, ele pegou muito bem aquela fisionomia de idiota de Romanowski.”<sup>52</sup>

O comentário do colaborador do jornal acabou gerando reclamações e, dois dias depois, o jornal se desculpa com o escritor e alguns leitores ofendidos. “Em nossa edição (...) ‘Dois retratistas’, o autor da referida secção expendeu, sobre o escritor conterrâneo L. Romanowski, conceitos que esta Redação não endossa. Trata-se, no caso, meramente da opinião particular de um colaborador.”<sup>53</sup>

Nos arquivos do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, encontramos um texto sem data e não publicado em que o autor, Valêncio Xavier, se refere a um retrato de Miguel Bakun exposto na vitrine de uma loja na Rua XV de Novembro em Curitiba. Segundo o autor, se tratava do retrato que Bakun havia pintado do escritor Romanowski.

<sup>52</sup>DOIS retratistas. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 02 abr. 1954.

<sup>53</sup>“DOIS retratistas”. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 04 abr. 1954.

Querendo ajudá-lo escrevi num jornal que “Bakun pegou muito bem a cara de idiota do escritor”. Foi aquela bronca, o escritor reclamando, o jornal se desdizendo, os fregueses fugindo, ninguém queria ter sua expressão de idiota glorificada numa tela. Os fregueses fugindo, era preciso encontrar uma solução. Bakun achou-a: “Eu faço um retrato teu, exponho no mesmo lugar, assim todo mundo vê, assim vão achar que meus retratos não têm nada de mais.”<sup>54</sup>

Bakun passou por tal situação porque não retocou o retrato que fez de Romanowski, o que provavelmente era comum no feitio dos retratos das celebridades. Os artistas criavam a imagem que o retratado gostaria de deixar para a posteridade. O que também acontecia freqüentemente em outros locais como o Rio de Janeiro. Em 1931, Portinari exibiu seu primeiro retrato do poeta Manuel Bandeira no Salão Moderno – quase o equivalente carioca da Semana de Arte Moderna paulista. Na ocasião, Manuel Bandeira era um dos integrantes da comissão julgadora. Os artistas de época representavam Manuel Bandeira de forma estereotipada, enfatizando o óculos, a arcada dentária que pressionava a boca, os avantajados beijos, o narigão. Porém, no retrato de 1931, Portinari buscou o embelezamento e o retoque dos traços fisionômicos do poeta.<sup>55</sup> Certamente também em Curitiba os pintores retocavam os traços dos retratados visando agradar ao cliente.

Além de se destacar no meio artístico como retratista, Bakun pintou inúmeras marinhas e paisagens dos arredores da cidade, que aliás são os temas mais recorrentes de sua obra. A obra *Repressão* (fig. 3) é um bom exemplo das diversas vezes que o artista escolheu o mar como tema para suas pinturas. O barco que Bakun registrou sobre o mar inspira melancolia e mistério. A exagerada mistura de cores e as marcas deixadas pelas pinceladas sugerem com que tamanha volúpia e habilidade o artista trabalhara. Conta-se que Bakun parecia estar muito desgastado mentalmente a cada quadro terminado.

*Repressão* é todo preenchido por azul, amarelo, verde e pela luminosidade obtida através de pinceladas de tinta branca. A mistura e a sobreposição de cores faz com que o quadro se torne acinzentado – resultado do autodidatismo do pintor. Não conhecendo o resultado do processo de mistura de tintas, Bakun mistura várias delas e obtém um cinza.

<sup>54</sup>XAVIER, op.cit.

<sup>55</sup>MICELI, 1996. op. cit., p 64

Sobre isso, em 1974, o advogado e crítico de arte Nelson Luz conta um interessante episódio em depoimento para um jornal local. “Uma vez, em seu ateliê, na praça Tirandentes (região central de Curitiba), Bakun me revelou eufórico que, com a combinação do azul com o amarelo e o vermelho, conseguia-se todas as outras cores. Sozinho, ele havia descoberto a pintura.”<sup>56</sup>

O artista não economizou no uso da tinta, que se apresenta em camadas sobrepostas, dando um interessante relevo. Um detalhe da obra *Fundo de Quintal* (fig.12.2) demonstra que o trabalho de Bakun parece ser mais escultural do que pictórico. Em Curitiba, Bakun é pioneiro no uso dispendioso da matéria pictórica. Nos trabalhos de outros artistas da época, que faziam a chamada pintura “lambidinha”, sequer ficavam marcas de pincelada. O primeiro artista a trabalhar a pincelada foi o retratista e paisagista Waldemar Curt Freysleben (1899-1970). Os trabalhos de Freysleben, porém, não eram tão carregados de matéria pictórica quanto os de Bakun. É provável que Bakun tenha conhecido a obra de Freysleben pelas exposições, mas certamente foi Van Gogh e suas pinceladas que inspiraram o artista a trabalhar a pintura como se estivesse esculpindo.

Por volta de 1960-66, na Escola de Música e Belas Artes, já havia *slydes* e outros materiais ilustrativos sobre a arte moderna e contemporânea. Mas, nas décadas de 40 e 50, segundo Domício Pedroso, as imagens de jornais, que raramente eram divulgadas no Brasil, eram em preto e branco e possuíam uma impressão muito precária. De acordo com o pintor, os livros de arte praticamente não existiam e as imagens do Impressionismo, por exemplo, figuravam em poucos livros estrangeiros, com uma impressão ruim e em preto e branco. “Era uma coisa extremamente difícil para um artista imaginar como estavam pintando Picasso, ou mesmo os impressionistas, Van Gogh, os expressionistas, Monet, Manet, enfim, todos aqueles artistas que já no começo do século estavam fazendo arte moderna. Nós aqui, nessa época, não tínhamos informação.”<sup>57</sup>

<sup>56</sup>LUZ, N. Retrospectiva de Miguel Bakun. *Panorama*, Curitiba, set. 1974.

<sup>57</sup>PEDROSO, op. cit.

Domício Pedroso explica que Bakun procurava pessoas que tinham ligação com a área cultural para pedir informações, entre elas Guido Viaro que foi uma ponte entre Bakun e a arte de vanguarda européia. Embora Bakun não ficasse alheio ao que era produzido em sua época, dados os seus limites técnicos, ele resolvia as composições pictóricas a sua maneira.

Para Ennio Marques Ferreira, Bakun era um intuitivo, “mas um intuitivo genial (...). Ele não se aglutinava ao grupo dos artistas que eram mais conhecidos, porque a pintura dele era muito espontânea, às vezes até um pouco primária.”<sup>58</sup>

Para a artista plástica e pesquisadora Eliane Prólik, Bakun era uma singularidade ímpar cuja inventividade era acompanhada pela precariedade da técnica e dos materiais. As tintas que ele usava não garantiam qualidade suficiente aos seus quadros e essa condição precária acabou se transformando em sua especificidade.<sup>59</sup>

Bakun confeccionava seus próprios materiais de pintura: ele misturava pigmentos, colorantes, aglutinantes e aplicava-os sobre as telas de estopa, um tecido fabricado com resíduo da fibra de algodão, com a qual se confeccionavam sacos para armazenar alimentos.

O artista não teve a oportunidade de passar uma temporada no exterior estudando com os artistas renomados, como fazia a maioria dos artistas paranaenses, entre eles os nossos entrevistados Fernando Velloso e Domício Pedroso. Portanto, mesmo que a arte de Bakun não tivesse a perfeição técnica dos outros pintores, isso não representou um problema, pois “sua falta de desenho mais parecia um brasão.”<sup>60</sup>

Seria Bakun um artista ingênuo? Os relatos dos artistas que foram seus contemporâneos sugerem que ele ocupou essa posição no meio artístico. Além disso, os quadros de Bakun – que se diferem dos que eram produzidos em sua época e denotam desconhecimento técnico – são importantes documentos que sugerem essa idéia. Segundo

<sup>58</sup>FERREIRA, op. cit.

<sup>59</sup>PROLIK, El. *A natureza do destino* – Miguel Bakun. Curitiba, 2000. Monografia (Especialização em História da Arte do Século XX) - Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

<sup>60</sup>VIARO, G. *Joaquim*. Curitiba, n. 5, out. 1946.

Bourdieu os pintores ingênuos exprimem as suas convicções através da obra, que freqüentemente se difere das dos demais artistas. Eles são artistas estranhos ao meio de produção cultural porque não prestam muita atenção aos outros produtores, como testemunha a simplicidade do seu estilo e sobretudo a ingenuidade das suas referências.<sup>61</sup>

Para se tornar conhecido, o artista ingênuo precisa ter um descobridor, alguém que o reconheça como artista e que legitime os seus trabalhos.<sup>62</sup> A arte ingênua exerce fascínio sobre nós na medida em que esquecemos do papel desempenhado pelo descobridor. Passamos então a admirar o trabalho do artista, porque nos surpreende saber que no feitiço de seus trabalhos ele gozava de grande liberdade e porque muitas vezes sua obra traz inovações estéticas que ele nem sequer percebe. Bourdieu sugere que o artista ingênuo nos surpreende porque diante de suas obras temos a sensação de lermos uma *Iliada* escrita por um macaco datilógrafo.<sup>63</sup>

Observando as colocações de Bourdieu acerca do artista ingênuo, podemos imaginar a posição que Bakun ocupava nesse meio. A singularidade de sua arte se deve à simplicidade que ela denota, às escassas referências conscientes à história da arte e aos indícios de falta de atenção aos outros artistas. A obra de Bakun era um desvio da arte oficial da sua época, um desvio que após a sua morte passou a encantar o público. Esse público passou a admirar o artista justamente por saber da ingenuidade que ele possuía. Bakun passou a fascinar e ainda fascina pelo fato de que, no exercício da sua pintura, ele gozava de grande liberdade e que não raro sua obra trouxe inovações estéticas que ele não percebeu.

Há limites imprecisos entre a vida e a obra do artista ingênuo porque ele se imprime na obra. Na obra de Bakun percebemos como o pintor se ilustra. Suas imagens transmitem melancolia e solidão (fig. 4). Esse quadro, sem título, sugere um dia nublado, com pouca luz, características sempre presentes no ambiente curitibano. Bakun dispensou a fidelidade fotográfica, mas soube captar a essência das paisagens de sua cidade. Apesar

---

<sup>61</sup>BOURDIEU, 1996, op. cit., p. 252

<sup>62</sup>Ibid., p. 277

<sup>63</sup>Ibid., p. 278

de o caminho, a casa e a estrutura de madeira sugerirem a presença humana, a atmosfera transmite solidão, um lugar inabitado, um fim de tarde num dia chuvoso. Os que conviveram com o artista comentam que tais sentimentos eram característicos não só de suas pinturas, mas também da própria personalidade do pintor. “A história da vida do autor está condicionada do mesmo modo pela natureza de sua obra, como esta pela ação de sua personalidade. O artista faz o balanço de sua vida na obra e esboça naquilo que viveu os contornos de sua pintura.”<sup>64</sup>

Retomando a marinha de Bakun (fig. 3), percebemos que também ela denuncia o pintor. Como na (fig. 4), em *Repressão*, o ritmo das pinceladas e a escolha das cores também sugerem um dia nublado, um fim de tarde, a solidão.

Poderíamos comparar a marinha de Bakun com outra de um artista inglês, William Turner (1775-1850). A marinha de Turner, intitulada *Tempestade de neve: Barco a vapor perto da embocadura de um porto* (fig. 5), ilustra a eficácia com que Turner pôde mostrar um barco e o mar praticamente dissolvidos por massas de cor. Nessa composição, observamos o pequeno barco que luta para se manter à superfície no meio de uma tempestade. No final de sua vida, Turner mostrou particular interesse pelo conflito entre os elementos. “Para pintar esse quadro e os verdadeiros efeitos atmosféricos de uma tempestade, diz-se que permaneceu amarrado à cobertura de um barco a vapor durante quatro horas (aos 67 anos de idade), navegando a partir de Harwich, sob mau tempo.”<sup>65</sup>

Turner foi um artista caracterizado como romântico. Os componentes da obra romântica são a melancolia, a dramaticidade de temperamento e a devoção à natureza. O romantismo buscava uma visualidade capaz de captar a concretude da existência pelos mais largos recursos emocionais da cor. Muitos artistas designados como românticos pesquisaram situações angustiantes, registraram o feio, o repulsivo, o sinistro. O artista romântico manifesta através da sua obra a vontade de reintegrar o homem à natureza. Muitas obras românticas, onde se inclui a marinha de Turner, estão envoltas numa

<sup>64</sup>HAUSER, 1973, op. cit., p. 59

<sup>65</sup>BUTLER, A.; CLEAVE, C. van; STIRLING, S. (Org.) *O livro da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 465

atmosfera brumosa, onde sentimentos ternos e nostálgicos envolvem todos os seus componentes espaciais – pedras, nuvens, árvores, homens, corpos celestes.

Existem algumas características românticas nas obras de Bakun. Entre elas o culto à natureza e os sentimentos ternos e nostálgicos que envolvem os componentes das obras do artista (pedras, nuvens, árvores, homens, corpos celestes). Quanto aos corpos celestes, há uma pintura de Bakun intitulada *Paisagem com pinheiros* (fig. 6) em que, em meio a vegetação, Bakun retratou manchas que por vezes revelam estranhas criaturas.

Segundo os historiadores, Bakun também pintou de forma surrealista. Na obra *Paisagem com pinheiros*, por exemplo, o artista pintou animais e monstros que se metamorfoseiam na vegetação. O Surrealismo, que se iniciou em 1924 na França, foi um movimento artístico que fez parte das vanguardas européias. As pinturas surreais ilustram o inconsciente, o sonho, o pesadelo. Nos quadros surrealistas, as cenas ilógicas muitas vezes são representadas com a precisão fotográfica. Embora figurativos, os artistas desse movimento criavam criaturas estranhas a partir de objetos do dia-a-dia.

No círculo artístico curitibano, Bakun também já foi chamado de impressionista porque registrava paisagens à maneira impressionista, com pinceladas soltas e rápidas. É o que podemos observar nas obras *Curva do Rio* (fig. 7), *Remanso* (fig. 8) e *Águas Paradas* (fig. 9). E ainda, mais freqüentemente, o artista fora identificado como expressionista. A crítica de arte paranaense Adalice Araújo chegou mesmo a escrever um artigo intitulado *O Expressionismo e Miguel Bakun*. No desenvolvimento de sua argumentação, a autora define os artistas expressionistas como “rebeldes contra as formas impostas que conservam sua independência plástica num nível tão alto que por vezes chegam à convulsão, daí a aparente deformação estilística.”<sup>66</sup>

Adalice Araújo utilizou o termo “deformação estilística” provavelmente porque Bakun deformava as imagens figurativas por ele retratadas, como as árvores que às vezes escondem animais. Pelo ritmo de suas pinceladas que sugerem a energia que ele

<sup>66</sup>ARAÚJO, A. *O Expressionismo e Miguel Bakun*. Texto não publicado encontrado nos arquivos do Setor de Pesquisa do Museu de Arte contemporânea do Paraná. s/d.



despendia para se imprimir nas paisagens que retratou, Bakun talvez trabalhasse à maneira expressionista. Ele se permitia deformar as imagens retratadas porque não possuía o filtro do academicismo.

A arte expressionista busca retratar a visão psicológica do vivido. O artista expressionista muitas vezes recorre a deformações das representações, que são provocadas pela necessidade de o artista encontrar na arte uma representação que equivalha aos seus conflitos e ao seu isolamento. O artista faz uma reavaliação dos valores da natureza e acresce em seu trabalho a sua espiritualidade, retratando principalmente os sentimentos, os humores privados.<sup>67</sup> Expressão, portanto, é um movimento do interior para o exterior – o sujeito se imprime no objeto. O artista expressionista identifica a arte com a unidade e a totalidade da existência sem distinguir a matéria e o espírito.<sup>68</sup> Então, a partir de tal definição, que é inteiramente cabível a Bakun e à sua arte, poderíamos também caracterizá-lo como expressionista.

É interessante observarmos como foram aparecendo nas obras do artista, características românticas, surreais, impressionistas e expressionistas. Na busca de uma justificativa, recorreremos a um questionamento proposto pela pesquisadora Aracy Amaral: como desejar encontrar artistas de trajetória harmoniosa e coerente num país de tamanha diversidade cultural, politicamente mutante, pleno de surpresas, carente de planificação e projetos de longo prazo?<sup>69</sup>

Sendo uma de nossas pretensões compreender a experiência de Bakun, por vezes, a comparamos com outras experiências. Nessa perspectiva é que observamos a sua experiência pictórica relacionada a algumas características de tendências artísticas européias. De modo algum pretendemos enquadrá-lo dentro dos movimentos citados. Entendemos que buscar similitudes com experiências realizadas pelos artistas românticos,

<sup>67</sup>ELGER, D. *Expressionismo*. Lisboa: Taschen, 1998. p. 7, 205

<sup>68</sup>ARGAN, G. C. *Arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. p. 227-8

<sup>69</sup>AMARAL, A. Indefinições a enfrentar e prioridades na pesquisa sobre a arte brasileira. IN: PILLAR, A. D. et al. *Pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1993. p. 13

expressionistas, impresssionistas e surrealistas é encontrar uma porta de acesso que nos permitirá compreender a experiência de Bakun.

Aracy Amaral afirma que os historiadores da arte brasileira não se atrevem a buscar novas nomenclaturas para caracterizar os movimentos artísticos que se desenvolveram no Brasil. Há uma tendência em utilizar a terminologia de origem européia para definir os estilos pelos quais passou a nossa arte. Amaral sugere que os pesquisadores poderiam encontrar uma nomenclatura mais condizente com nossas especificidades artísticas. Tentar classificar um quadro como sendo do estilo x é, no mínimo, complicado, pois, no caso da arte brasileira, não há uma classificação exata, e sim uma mescla saborosa, resultado de uma miscigenação cultural.<sup>70</sup>

Para Ferreira Gullar, que discute a questão da identidade da arte brasileira, o Brasil é um país com seus problemas, seu acúmulo de experiências culturais e com a necessidade de expressar essa realidade complexa e contraditória. A arte nasce daí, e no curso das décadas e dos séculos vai conformando um perfil que a distingue das manifestações de outros povos e culturas. Para o autor é saudável incorporar o uso de técnicas e formas de expressão que vêm de fora, porque o próprio processo de formação cultural brasileira se deu através dessa incorporação. “Fechar-se totalmente é uma atitude negativa e inaceitável. Além do mais a realidade nacional implica o relacionamento com a realidade internacional, em nossa vida estão presentes o efeito desse relacionamento, e a arte naturalmente reflete isso.”<sup>71</sup>

A produção artística de Miguel Bakun é certamente um reflexo da miscigenação cultural brasileira. Aracy Amaral afirma que, apesar de haver em muitas obras brasileiras paisagens de inspiração européia, boa parte da produção apresenta algumas características peculiares como a descoberta da luz, o autodidatismo, a ingenuidade, um colorido excessivamente vivo, a terra, o homem, a empatia pela vivência que se funde com a experiência vital e artística.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> AMARAL, op. cit., p. 10-3

<sup>71</sup> GULLAR, F. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993. p. 97-100

<sup>72</sup> AMARAL, 1993. op cit

As características da produção artística de Bakun coincidem com as relatadas por Aracy Amaral. Mesmo que a obra de arte seja o resultado das escolhas do artista, ela também reflete o espaço e o tempo no qual ele vive. Segundo Wassily Kandinsky, a obra de arte traz o selo da personalidade do artista. A personalidade, porém, está subordinada ao tempo e ao espaço. A relação que a obra mantém com o espaço espelha-se nas formas que apresenta. As formas, então, são caracterizadas na obra como o elemento nacional. Cada artista é subjugado pelo espírito de sua época, que o força a utilizar determinadas formas interrelacionadas e que apresentam também uma semelhança exterior.<sup>73</sup>

### 1.3 A PINTURA DE BAKUN: UM CAPITEL MONOLÍTICO QUE ELE SUSPENDEU NO AR<sup>74</sup>

Só aproximadamente 10 anos depois da morte de Bakun é que, segundo reportagens jornalísticas, surgem os primeiros indicativos da valorização de mercado da sua obra: roubos e falsificações. O jornal *Tribuna do Povo*, por exemplo, noticia o sumiço de um quadro do pintor e sugere que a justificativa para tal ocorrido se deva a crescente valorização de suas telas. O jornal se refere ao episódio de forma anedótica: “Antigamente ninguém queria uma obra de Bakun nem de graça, agora chegam até a roubá-las.”<sup>75</sup>

As falsificações de obras de Bakun, mais do que os roubos, têm sido, desde a década de 1970, uma prática freqüente em Curitiba. Difícil encontrar no meio artístico quem nunca tenha ouvido falar de um Bakun falso. Curitiba não escapa a esses episódios que já se manifestavam no século XVI.

A mais antiga prova de falsificação de uma pintura data de 1524. Nesse ano, Pietro Summonte fez um estudo sobre as atividades de um artista napolitano, Colantonio, que vivera 70 anos antes. Colantonio fez uma falsificação de um retrato do Duque de

<sup>73</sup>KANDINSKY, op. cit., p. 156

<sup>74</sup>VIARO, 1946, op. cit.

<sup>75</sup>TRIBUNA DO POVO, Curitiba, 06 fev. 1970.

Borgonha com tamanha fidelidade que seu dono, um negociante, após tê-lo emprestado, de nada suspeitou quando recebeu de volta a cópia. Já mais recentemente tem-se a notícia da surpreendente atitude de Utrillo e Rodin: O primeiro denunciou como falsificações quadros de sua própria autoria; o segundo processou um *marchand* por ter posto à venda uma estátua sua, autêntica. A desculpa de Rodin: o *marchand* possuía um bronze intitulado *Chaos* que, no registro de suas obras, figurava com outro título: *L'Envolée*.<sup>76</sup>

Com a atuação dos especuladores, o consumidor passou a correr o risco de comprar gato por lebre, e o que parecia um perigo só para quem adquiriu um Van Gogh, por exemplo, vitimou também aqueles que pensavam apenas em ter um trabalho em casa a preços razoáveis. Em 1975, o jornal noticiava:

Falsificadores de Bakun

1) – O falecido pintor Miguel Bakun é hoje, seguramente, o nome mais cotado no mercado de arte do Paraná, com prestígio até internacional (...) O preço das suas obras tende a subir sempre. Por isso, já surgiram os imitadores e os falsificadores. 2) – TOMEM CUIDADO: ao lhe oferecerem um quadro do Bakun, levem-no primeiro a um perito de alto conceito para conferir a autenticidade da obra.<sup>77</sup>

De acordo com o articulista do jornal, um nome recomendado na ocasião para realizar a autenticação seria o do artista já citado Fernando Velloso, que na época era diretor do Museu de Arte Contemporânea do Paraná e profundo conhecedor da obra de Bakun. Vinte e sete anos depois (2002), Fernando Velloso comenta sobre esse assunto em entrevista. Segundo Velloso, Bakun, às vezes, interrompia um trabalho que o desagradava antes de concluí-lo, então ele tirava o trabalho do chassi, que poderia ser aproveitado para outra tela, mas não se desfazia daquele que fôra interrompido. O que ele não gostava era jogado em cima de umas “tábuas que formavam uma espécie de depósito, um sótão (...) em um paiolzinho no fundo do quintal”. Para Velloso, “misteriosamente muitas obrinhas daquelas foram terminadas, completadas, enriquecidas e até assinadas – porque todo mundo sabe que nada daquilo estava assinado (...) Tudo isso se transformou em

<sup>76</sup>TREVISAN, 1990, op. cit., p. 43-7

<sup>77</sup>GAZETA DO POVO. 22/mar. 1975.

objeto de venda depois da morte.” De acordo com o artista, existem falsificações “grosseiras”: “Já me trouxeram pra ver obras do Bakun 20, 30 anos depois da morte dele com a tinta ainda mole [e com uma] textura grande na qual você apertava com o dedo e a tinta afundava.”<sup>78</sup>

O depoimento de Velloso nos dá indícios da ação dos especuladores, personagens importantes no processo de valorização das obras do artista. Na busca do lucro, tais personagens se aproveitaram da crescente valorização das obras de Bakun, produzindo falsificações ou ainda retocando e concluindo quadros inacabados deixados pelo artista.

A falta de prestígio e de reconhecimento de mercado da obra de Bakun no período em que o artista viveu certamente está ligada à incompreensão do público paranaense que não estava habituado às formas mais modernas de expressão. Numa comparação entre as obras de Bakun e as de outros artistas da primeira metade do século XX em Curitiba, podemos considerar que as de Bakun fazem parte do grupo daquelas que tiveram um tratamento moderno.

Sendo Bakun um autodidata, é provável que esse caráter moderno se deva a liberdade que ele se permitia ter no exercício de sua pintura. A maior parte dos artistas que foram contemporâneos de Bakun, estudou na Escola de Belas Artes do Paraná, e só após aprender a pintar academicamente é que estes artistas tentavam se livrar das amarras da academia e trilhar seus caminhos em busca de maior liberdade expressiva.<sup>79</sup> Ao contrário dos artistas que passaram pela academia, Bakun já gozava de grande liberdade desde o momento em que se iniciou na pintura. Por isso Guido Viaro afirma que Bakun começou pelo fim, que a pintura dele é como “um capitel-monolítico: se sustenta de nada e está de pé por um nada”.

Como vimos, essa liberdade de Bakun e o pouco contato que ele teve com a arte que era produzida em sua época, contribuíram para que ele trouxesse inovações ao

---

<sup>78</sup>VELLOSO, op. cit.

<sup>79</sup>Só após algum tempo de maturidade e experimentação pictórica é que o artista que passou por um aprendizado de arte nos moldes acadêmicos pode desenvolver uma pintura menos baseada na observação e cópia da realidade. Sobre isso o exemplo do que aconteceu a Picasso é ilustrativo. Numa certa ocasião, Picasso disse: Quando eu era criança desenhava como Rafael, mas levei a vida inteira para desenhar como as crianças.

Paraná: o uso dispendioso da matéria pictórica e as marcas de pincelada deixadas na tela. Essas características conferem modernidade à sua obra. Para compreendermos melhor essa modernidade é necessário evidenciarmos que características são responsáveis por conferir modernidade uma obra.

A situação na qual o escritor italiano Dante esteve envolvido nos ajuda a entender a arte moderna. Uma das maiores preocupações dos artistas modernos era utilizar novas maneiras para dizer coisas novas. Quando Dante deixou de escrever em latim, provocou uma ruptura com a língua que exprimia a antigüidade. Ele supunha na ocasião que o mundo progredira, e que, no seu entendimento, um mundo em progresso necessitava de novos métodos de expressão.<sup>80</sup>

No século XIX, a arte moderna surgiu como uma reação contrária à acadêmica, que se destinava ao mercado. Os pintores que se manifestavam contra à arte acadêmica davam continuidade a luta dos artistas para se libertarem da encomenda e do mecenato do Estado, e para romperem com os temas impostos pelos clientes. Esses artistas recorreram então a uma produção que não se submetia às pressões externas. Na produção desses artistas, o modo de representação passou a se afirmar sobre o objeto da representação. Os artistas deixaram de lado o tema para se preocuparem com o “como representar”.<sup>81</sup> Eles fizeram triunfar a maneira de dizer sobre a coisa dita.

No modernismo, a natureza do que constituía a utilidade da arte sofreu uma revisão: a arte se desvinculou de outras funções, como, por exemplo, a de ser uma representação de uma ilustre celebridade exposta no salão nobre de algum centro de eventos. Então, uma arte sem propósito é instaurada, a “arte pela arte”, que também é chamada de “arte pura”.<sup>82</sup>

Os pintores modernos, diferentemente dos acadêmicos, pintavam formas desvinculadas da natureza. A arte se tornava uma realidade autônoma, sem outro referente que não ela mesma. Esses pintores abandonaram tudo o que pudesse evocar uma intenção

---

<sup>80</sup>KARL, 1988, op. cit., p. 27

<sup>81</sup>BOURDIEU, 1996, op. cit., p. 159-162, 334-5

<sup>82</sup>KARL, 1988, op. cit., p. 174

de reproduzir e de representar a realidade. Eles consideravam que o quadro devia obedecer as suas leis próprias, especificamente pictóricas, independentes do objeto representado.<sup>83</sup>

A inovação na linguagem passou a conferir ao moderno a sua energia e a sua definição, mas ao mesmo tempo ela tornou o moderno difícil de ser aceito. Isso porque na linguagem moderna há impessoalidade e frieza da forma, aliadas a uma extrema subjetividade que parece excluir tanto o leitor como o mundo. A arte moderna, então, instaurou modos alternativos de percepção e com isso impossibilitou que a fração do público de arte não habituada às novas formas de ver a compreendesse.<sup>84</sup>

Para que as especificidades da arte de Bakun, que o colocavam entre os modernos, lhe proporcionassem o reconhecimento que ele buscava, era preciso que o público estivesse habituado às ousadias plásticas. Para compreender as obras modernas, o público precisa adquirir uma forma de percepção capaz de apreender a obra como ela exige ser apreendida. O público precisa descartar a possibilidade de que a obra tenha uma função externa a ela. Na tentativa de apreciar a pintura moderna, ele precisa se ater unicamente às questões formais, como materiais, formas e linhas utilizadas, contrastes de cores etc. A arte pura produz e supõe a leitura pura.

Por exigir uma leitura pura e portanto um leitor com o olhar habituado às novas linguagens, a arte moderna passou a sofrer conseqüências que dificultaram a sua apreciação. Devido às exigências de decifração dos seus códigos, só uma minoria é que pôde compreendê-la, o que aumentou o abismo entre ela e a maioria do povo. Porém, até mesmo para a minoria capaz de decifrar os códigos, haverá um tempo de aprendizado para que se habitue às novas formas de ver.

---

<sup>83</sup>BOURDIEU, 1996, op. cit., p.127-159

<sup>84</sup>KARL, 1988, op. cit., p. 27, 40, 47

A situação de difícil assimilação que a arte moderna criou para si, encontra na incompreensão da arte de Bakun um bom exemplo. Naturalmente essa incompreensão inicial não estava senão no seu tempo normal de defasagem. O que aliás também ocorreu a outras obras e artistas que figuram na história da arte.



## 2 OS INCRÍVEIS PANELAS<sup>85</sup>

Escritores, jornalistas, aprendizes de arte e estudantes se reuniam nos cafés parisienses da segunda metade do século XIX para discutir política, arte e literatura. Dessa forma havia um ambiente propício à exaltação intelectual e artística. Nesse ambiente figuravam diferentes tendências artísticas: a arte comercial ou burguesa, que estava diretamente sujeita às expectativas do público; a arte realista que era uma arte de preocupação social que retratava trabalhadores (considerados pelos artistas da burguesia figuras indignas de retratação); por fim a arte pura ou a arte pela arte. Entre essas diferentes tendências havia oposições e aproximações.

Os representantes da arte burguesa estavam ligados aos dominantes, pela sua origem, pelo seu sistema de valores, pelo seu estilo de vida. Essa afinidade lhes dava sucesso, proveitos materiais e simbólicos. As instâncias de consagração burguesa eram as academias e os salões. Aqueles que vão pouco a pouco inventar o que será chamado de arte pela arte, da mesma forma que os pintores realistas, se opunham à arte burguesa. Porém, ao contrário dos realistas, os artistas da arte pela arte vão desprezar tudo o que poderia evocar a idéia de um serviço que a arte deveria prestar à sociedade. Já os pintores realistas, defensores da arte social, condenavam a arte dos defensores da arte pura acusando-a de egoísta.

Na segunda metade do XIX, no meio artístico parisiense, a posição do artista puro – adepto da arte pela arte – estava em processo de construção. Aqueles que queriam ocupá-la tinham que a inventar, revolucionando o mundo da arte que se apresentava. O artista moderno era um profissional integralmente ocupado com a arte. Ele não reconhecia outra jurisdição senão a norma específica da sua arte. Ele recusava a vida burguesa à qual

---

<sup>85</sup>Com essa expressão, o articulista se refere aos agentes do meio artístico, os quais também chama de “donos da arte”, aqueles que dão autonomia ao mundo da arte. UM RETRATO literário do pintor Miguel Bakun. *Folha de Londrina*, Londrina 28 jul. 1974.

estava prometido – a carreira, a família – e optava pela obediência às novas leis da arte pela arte que pretendia fazer triunfar.<sup>86</sup>

Os artistas modernos criaram um estilo de vida audacioso e transgressivo como era a própria arte que produziam. Eles também criaram para si mesmos o seu próprio mercado. Nesse mercado privilegiado às vezes não se lidava com dinheiro vivo, mas se assegurava uma forma de reconhecimento social.

Os artistas da fase inicial da constituição do mundo da arte moderna oscilavam entre a recusa à vida burguesa e o desejo do reconhecimento social. Eles passaram a recusar o lucro material imediato, ao mesmo tempo em que asseguravam a longo prazo lucros de todas as ordens. Os lucros materiais e simbólicos só poderiam se destinar àqueles que mais ardentemente os recusaram no início de sua carreira. O novo princípio permitia ver na maldição do presente um sinal de reconhecimento no futuro. Eles passam a desprezar o crédito concedido pela corte às obras mais comuns, às que a imprensa veiculava e celebrava. Eles desprezavam o servilismo de boa parte dos artistas, o materialismo vulgar dos novos mestres da economia e o burguês, que no entendimento deles era o novo rico sem cultura. O mundo da arte então se constitui como um mundo à parte, relativamente autônomo.

A garantia da autonomia do mundo da arte dependia da indignação moral dos membros desse mundo contra todas as formas de submissão aos poderes externos: políticos e econômicos. Os defensores da arte pela arte denunciavam e condenavam a submissão dos artistas a esses poderes. Na França da segunda metade do XIX, a autonomia do mundo da arte alcança seu ápice com a queda da Academia de Pintura e do Salão de Belas Artes. No entendimento dos artistas modernos, a perda do vínculo com a Academia e o Salão era recompensada pelo reconhecimento futuro por parte de um público formado de homens cultos.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup>BOURDIEU, 1996, op. cit., p. 95-6

<sup>87</sup>BOURDIEU, 1996, op. cit., p. 78

A evolução do mundo da arte para um mundo autônomo veio acompanhada de uma reflexividade: esse mundo se fechou sobre si. Quando isso aconteceu, uma das condições de entrada nesse mundo passou a ser o domínio da história da pintura. Essa história estava nas obras passadas, canonizadas, codificadas por todo o corpo de profissionais que as conservavam e celebravam. Tendo em vista que arte moderna foi determinada pela intenção de superar o passado, para ser consagrado como moderno, o artista precisava conhecer a história da arte.

Uma das mais importantes invenções que acompanharam a emergência da arte foi a elaboração de uma linguagem artística. Enquanto a pintura era medida pelas unidades de superfície, pelo tempo de trabalho, pela quantidade e preço dos materiais utilizados, o pintor não se diferenciava radicalmente do pintor da construção civil. Por isso, criou-se uma nova maneira de nomear o pintor, de falar dele, da natureza e do modo de remuneração de seu trabalho. Isso passou a diferenciar as negociações que envolviam, por exemplo, os objetos de uso doméstico das operações que envolviam a obra de arte – que passou a ser considerada um tesouro sagrado. Desde o fim do século XIX, a arte passou a adquirir maior importância. A partir daí houve uma explosão dos preços da pintura que se deveu a fatores propriamente econômicos e ao crescimento numérico de todas as profissões inseridas no campo artístico.

É apenas no final do século XIX que os traços que constituem a arte como um mundo autônomo se encontram reunidos, e, ainda assim, não se exclui a possibilidade de regressão à dependência do Estado. Isso porque a manutenção da autonomia da arte fica na dependência dos indivíduos que podem se deixar seduzir pelo apoio dos poderes externos.

## 2.1 CURITIBA: PEQUENA MONTPARNASSE<sup>88</sup>

Na América Latina do século XIX, foram instaladas as fábricas, as ferrovias, a ideologia liberal e as instituições culturais burguesas: teatros fechados, museus, galerias de arte, salas de concerto. Esses santuários, unidos ao desenvolvimento econômico, tornaram possível a formação gradual de um mercado cultural e a independência de alguns artistas.<sup>89</sup>

Observamos que desde a segunda metade do século XIX até o início do XX não houve no Brasil *marchands* e galerias que tivessem representado papéis importantes. Em São Paulo e no Rio de Janeiro, até os anos 1940, lojas, ateliês fotográficos, antiquários, livrarias e charutarias eram locais de exibição e vendas de obras de arte. Os saguões dos hotéis mais elegantes também serviam para esse fim.<sup>90</sup>

Segundo o artista Domício Pedroso, antes de 1950 e do surgimento da galeria Cocaco, não havia galerias em Curitiba. Na Rua XV de Novembro, havia a loja de uma mulher de origem alemã que vendia flores e livros. Às vezes ela importava livros de arte que eram bem modestos. Nesse local ela também expunha quadros de artistas como Miguel Bakun, Guido Viaro e Theodoro De Bona. Na mesma rua havia também uma casa de ferragens, a Casa Christal, um casarão que também expunha na vitrine quadros de artistas. Essa forma de exposição também acontecia numa casa de perfumes e presentes chamada *Lá no Luhn*. Então, fora os Salões de Belas Artes, antes de 1950, as vitrines de algumas lojas eram a única oportunidade que os artistas tinham para expor as suas obras em público.<sup>91</sup> De acordo com Fernando Velloso, a partir de 1950, com a inauguração da Biblioteca Pública do Paraná, algumas exposições passaram a acontecer nesse local. Exposições, e até o próprio Salão Paranaense de Belas Artes, aconteceram durante muitos

<sup>88</sup>BONA, T. de. *Curitiba: pequena Montparnasse*. Curitiba: Imprimax Ltda., 1982. Neste texto, o autor compara a Curitiba da primeira metade do século XX com o bairro parisiense Montparnasse dos anos 20. Segundo o autor, nos dois lugares podiam-se encontrar artistas e intelectuais em conversas nos bares e cafés a qualquer hora do dia.

<sup>89</sup>CANCLINI, op. cit., p. 95

<sup>90</sup>DURAND, 1989, op. cit., p. 45

<sup>91</sup>PEDROSO, op. cit.

anos no subsolo da Biblioteca, numa área que, segundo Velloso, era um depósito onde improvisou-se uma sala de exposições do Departamento de Cultura do município. Para Velloso, as obras que figuravam nas vitrines das lojas eram de estilo acadêmico, produzidas pelo grupo de artistas e simpatizantes da arte que fundaram a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP).<sup>92</sup>

Em Curitiba, no Rio de Janeiro e em São Paulo, até as décadas de 1940 e 1950, improvisavam-se espaços para exposições de arte. Nesses espaços, inicialmente figurou a arte acadêmica, no entanto vendia-se pouco. A primeira geração de pintores da Academia Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro tinha no retrato a óleo o seu principal meio de subsistência.<sup>93</sup> No Paraná, os artistas da primeira metade do século XX recorriam ao retrato a óleo, mas, de acordo com os entrevistados, o público também apreciava outras temáticas. É o que podemos observar no depoimento de Pedroso sobre a preferência do público paranaense de arte nas décadas de 1940 e 1950:

Todo mundo tinha a *Santa Ceia* do Leonardo Da Vinci, em várias versões, até cópia em metal (...) Na sala de jantar tinha que ter a *Santa Ceia*, no quarto tinha que ter um vaso de flores. Nu, por exemplo, era uma coisa que as pessoas olhavam, mas ninguém queria ter em casa (...) Existiam pintores ou até pintoras como a Maria Amélia Assunção, que na época foi muito valorizada e era especialista em flores.<sup>94</sup>

Fernando Velloso afirma que, no campo artístico, o Paraná foi muito influenciado pelo pintor Alfredo Andersen. Andersen era um pintor norueguês que estudou na Academia Real de Belas Artes de Copenhague por volta de 1879. Na capital dinamarquesa, Andersen chegou a ministrar aulas, nas quais adotou a prática da cópia de modelo vivo. De acordo com Carlos Rubens, o artista produzia sua arte no melhor sentido clássico.<sup>95</sup> Andersen desembarcou em 1896 no Porto de Paranaguá e, provavelmente em 1903, chegou definitivamente à capital do Estado, onde logo abriu uma escola e começou

<sup>92</sup>VELLOSO, op. cit.

<sup>93</sup>DURAND, 1989, op. cit., p. 38

<sup>94</sup>PEDROSO, op. cit.

<sup>95</sup>RUBENS, C. *Andersen: o pai da pintura paranaense*. Curitiba: Fundação Cultural, 1995. p. 14, 19

a formar discípulos como Estanislau Traple, Lange de Morretes, Theodoro de Bona e Maria Amélia D'Assumpção.<sup>96</sup> Ele é considerado por boa parte dos historiadores da arte o pai da pintura paranaense. A crítica de arte Adalice Araújo, por exemplo, chega a dividir a história da arte do Paraná em seis períodos, chamando um deles de Dominação Andersen.

A sociedade curitibana, que na opinião de Velloso era muito conservadora, preferia a arte figurativa, naturalista e de caráter fotográfico. Andersen, apesar de ter introduzido o Impressionismo no Paraná, de certo modo atingia as expectativas do público. “Quando alguém via um quadro queria ver similitude: ‘Ah! Aquela flor parece que está saindo do quadro!’ Isso é o que você ouvia dos senhores e das madames.” Para Velloso, boa parte dos imigrantes que vieram para Curitiba eram trabalhadores braçais, que, mesmo trazendo alguma bagagem artística, e mesmo sendo essa bagagem superior ao que existia na cidade, certamente era inferior ao que seria a visão de um grupo culto. Velloso conclui que o desprezo pela arte de caráter modernista, observado em boa parte do século XX em Curitiba, pode estar relacionado à origem étnica do Paraná. Os imigrantes compravam quadros cuja temática era a moradia, a família: pintura documental. Andersen atendia a algumas dessas expectativas e a comunidade tornava-se fechada para as inovações. “Achava-se que o Andersen era o ponto final e definitivo da obra de arte.”<sup>97</sup> Apesar da observação de Velloso, devemos considerar que quem realmente dispunha de recursos para comprar arte era a elite local, da qual os imigrantes, na sua maioria pobres, estavam excluídos.

Para Domício Pedroso e Fernando Velloso, o público da arte paranaense anterior a década de 1950 era conservador e muito restrito. Era um público que raramente comprava obras de arte, porém, se o fazia, sua preferência girava em torno da temática: flores, naturezas mortas, paisagens, retratos e reproduções tais como a da *Santa Ceia* de Leonardo Da Vinci. Esse público não se diferenciava muito do público anterior às

<sup>96</sup> ARAÚJO, A. Arte no Paraná. *Referência em Planejamento*, Curitiba, v. 3, n. 12, p. 24-7, jan./mar. 1980.

<sup>97</sup> VELLOSO, op. cit. Velloso, descendente de uma família paranaense financeiramente privilegiada, é um dos responsáveis pela introdução da arte moderna no Paraná. A imagem que Velloso construiu foi a de um artista aberto às novas correntes de expressão. Dessa forma, seu depoimento a respeito do provincianismo e do mau gosto do público carrega o desejo que o artista tem de marcar a sua distinção em relação a arte em vigor.

décadas de 1940 e 50 de São Paulo e do Rio de Janeiro: admiradores da arte retratística. No Paraná, pintores como Alfredo Andersen, além de atenderem às preferências citadas, faziam retratos das pessoas mais abastadas. Como as vendas eram fracas, eles ministravam aulas de arte para garantir o sustento.

De acordo com Bourdieu, os desprovidos culturalmente parecem inclinados a um gosto que se diz realista. Esse público não possui a percepção apurada e o conhecimento da História da Arte que o permitiriam perceber imediatamente as diferenças de estilos e compreender, por exemplo, as obras modernas. Assim, eles aplicam às obras de arte a mesma forma de percepção que empregam na existência cotidiana.<sup>98</sup> Se apreciam um pôr do sol, eles irão encomendar o retrato de um pôr do sol para decorar suas casas ao invés de, por exemplo, uma obra abstrata, que não possui um tema reconhecível. Esse público de gosto mais realista procura na pintura a mesma beleza e o deleite estético que vê nas paisagens campestres.

A convivência da arte pura com a arte comercial observada no meio artístico europeu não ocorreu em Curitiba antes de aproximadamente 1950. Como vimos, na primeira metade do século XX em Curitiba, a preferência do público era exclusivamente por obras mais figurativas e realistas. Só a partir da década de 1950 haverá espaço para obras mais modernas.

No Rio de Janeiro e em São Paulo, ainda que não houvesse vendas de obras de caráter moderno, havia mais espaço para esse tipo de produção do que no Paraná. Isso porque nesses locais, a partir de 1920, o crescimento econômico, social e educacional consolidou a independência da área cultural e favoreceu a experimentação de vanguarda. Dentre os artistas que se lançaram à experimentações, destacam-se os da primeira geração modernista, nascidos entre os anos 1890 e começo do século XX. Eles geralmente eram filhos de famílias brasileiras de posses que puderam desfrutar de permanência demorada ou freqüente em capitais européias.<sup>99</sup> Os artistas brasileiros iam à Europa para lá ser

---

<sup>98</sup>BOURDIEU, 1996, op. cit., p. 350

<sup>99</sup>Os artistas brasileiros que não obtinham bolsas de estudo ou que não eram de famílias abastadas ficavam sem contato com as academias de Paris e marginalizavam-se numa atuação medíocre ou se transformavam em artesãos.

santificados e então regressarem consagrados.<sup>100</sup> Assim, as viagens à Paris aliadas a importação de livros e revistas sobre arte contribuíram para que os modernistas dos países latino-americanos rapidamente incorporassem os modelos estrangeiros. Porém, a atualização das vanguardas latino-americanas em relação às européias só ocorreu após a II Guerra.<sup>101</sup>

A linguagem aristocratizante e de marcante dependência européia dos modernistas brasileiros vai se ajustando lentamente à identidade nacional em termos de temas. Devido a importação dos modelos nós vivemos aqui o Cubismo, o Futurismo, o Surrealismo, mas não vivenciamos as necessidades que levaram os europeus a criar tais tendências. Daí a necessidade de os modernistas brasileiros mesclarem elementos nacionais às suas obras de inspiração européias. Dessa forma eles pretendiam afastar a possibilidade de que seus trabalhos se tornassem mera imitação fria das vanguardas européias.

A maioria dos artistas da primeira geração modernista possuía recursos econômicos de origem familiar. Esses recursos liberavam os artistas de encomendas sujeitas ao gosto dos segmentos enriquecidos da burguesia cafeeira e dos imigrantes bem sucedidos no comércio e na indústria.<sup>102</sup> Com isso, ainda que muitos dos novos ricos mantivessem uma acentuada predileção pela arte figurativa e acadêmica, eles passaram a se ajustar às novidades da arte européia. Um dos fatores que contribuíram para isso foi o advento do telégrafo, que permitiu aos donos de fazendas de café contratar administradores que os desobrigassem da administração das fazendas e, sobre as quais, os mantivessem informados. Isso possibilitava que esses homens abastados pudessem morar nas capitais e passar longas estadias fora do país. Então, a possibilidade de acesso prolongado às capitais européias proporcionou o contato com o que havia de mais atual no campo das artes.<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup>CANCLINI, op. cit., p. 108

<sup>101</sup>DURAND, 1989, op. cit., p. 37

<sup>102</sup>CANCLINI, op. cit., p. 108-111

<sup>103</sup>DURAND, 1989, op. cit., p. 75-6



Em capitais como México, Caracas, Rio de Janeiro, Lima, Buenos Aires, alguns segmentos das classes média e alta se propuseram a pagar pela arte pura e assim dar ares europeus a suas cidades.<sup>104</sup>

## 2.2 AS VITRINES DA ARTE

A crise econômica de 1929 e a II Guerra Mundial abalaram o mercado de arte nas capitais européias, dificultaram a sobrevivência dos *marchands*, artistas e críticos nos países daquele continente e estimularam o desenvolvimento artístico dos países novos. Vários fatores contribuíram para esse desenvolvimento artístico. Dentre eles, destacam-se a presença do *marchand* estrangeiro, o comércio de antigüidades, a expansão dos jornais, o surgimento do noticiário e do crítico de arte, a alteração dos esquemas de percepção que estruturam o gosto em matéria de artes plásticas, a arquitetura e a decoração, as campanhas de defesa do patrimônio histórico e artístico, as iniciativas de catalogação, a difusão e promoção do folclore brasileiro, o despertar de um ensino artístico infantil diferenciado.

A partir das décadas de 50 e 60, a produção industrial se tornou mais diversificada nos países latino-americanos. Houve crescimento no mercado interno, aumento de exportações industriais e de empregos assalariados. Substituiu-se a economia agrária, latifundiária, fornecedora de matéria prima para o exterior, por uma economia de indústrias de base visando o lucro de uma minoria. Houve um maior ingresso nas universidades, a expansão demográfica das grandes cidades e o desenvolvimento da televisão. A modernização econômica estimulou a modernização artística. Nas artes plásticas surgiram os patrocinadores: a Metalúrgica Matarazzo em São Paulo, o Instituto Di Tella e as Indústrias Kaiser na Argentina, a General Electric em Montevideu, o Acero del Pacífico no Chile, a Esso e a Coltejer na Colômbia. Esses patrocinadores ofereceram

---

<sup>104</sup>CANCLINI, op. cit., p. 108-111

espaços para exposições, prêmios, formas de difusão da arte e bienais com jurados de Nova York, Londres e Paris.<sup>105</sup>

Os acontecimentos citados contribuíram para a expansão do mercado de arte no Brasil, um mercado que começou a se constituir na década de 1940. No período inicial da construção desse mercado, alianças promoveram a consolidação dos principais empreendimentos institucionais no eixo Rio-São Paulo: o MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo), o MASP (Museu de Arte de São Paulo) e as bienais de arte. As alianças se deram entre as lideranças do empresariado industrial e financeiro, os magnatas da imprensa, os setores da intelectualidade universitária em processo de constituição, as fundações culturais norte-americanas e alguns especialistas no mercado de arte internacional.

As entidades culturais criadas no período de 1945 e 1955 lançaram os alicerces institucionais de um campo de produção cultural erudita em cidades com acelerado processo de metropolização como o Rio de Janeiro e São Paulo. Os contribuintes foram as corporações, o poder público, as entidades culturais e a mídia. Nos anos de 1940 e 1950, dirigentes culturais, intelectuais e artistas mobilizaram recursos para a constituição de acervos com obras de grandes mestres clássicos e contemporâneos, buscando dotar o país de instrumentos de ação cultural semelhantes aos vigentes nos países desenvolvidos.

Entre 1946 e 1951, o exemplo de Nelson Rockefeller na administração do Museu de Arte Moderna de Nova York estimulou os dois principais mecenas paulistas a buscarem na arte uma rentabilidade simbólica valiosa. Eram os empresários Assis Chateaubriand e Francisco Matarazzo Sobrinho, apelidado de Ciccilo.<sup>106</sup>

O MAM de São Paulo, criado em julho de 1948, era uma dessas iniciativas. A sua criação se deve ao empresário Ciccilo Matarazzo (1898-1977), um dos dirigentes do maior grupo empresarial latino-americano da época. O empresário buscou acesoramento especializado junto a figuras expressivas da inteligência paulista vinculadas à recém

---

<sup>105</sup>CANCLINI, *op. cit.*, p. 113

<sup>106</sup>DURAND, 1989, *op. cit.*, p. 112

constituída Universidade de São Paulo (USP, surgida em 1934). Na busca de apoios institucionais aos projetos de exposições, e, posteriormente, à montagem das bienais, os dirigentes do MAM encontraram a ajuda de organismos culturais norte-americanos, como a Fundação Rockfeller. Essa aproximação deixou marcas duradouras tanto nos formatos das bienais como nas linguagens e paradigmas plásticos que acabaram atingindo as produções de alguns artistas. Dentre esses paradigmas plásticos destacam-se as tendências informais e o abstracionismo. Vale lembrar também que a Fundação Bienal, que passara a gerenciar o evento – até então promovido pelo MAM – a partir de 1963, fora criada graças a fundos providos dos poderes municipal, estadual e federal. Matarazzo preocupou-se com a organização de uma bienal internacional a exemplo da de Veneza, inaugurando a I Bienal de Arte de São Paulo em 1951. Para a organização da Bienal, ele foi aconselhado pela esposa Yolanda Penteado – descendente da antiga oligarquia paulista que mantinha contatos com pessoas importantes da área cultural na Europa – e também por escritores e jornalistas ligados à crítica de arte e a promoções culturais da Prefeitura de São Paulo. A Bienal alcançou o seu apogeu como promoção cultural já em 1953. Ela passou a ser um meio eficaz de consagração de artistas brasileiros porque tinha jurados internacionais e porque não havia meios alternativos comparáveis de um artista se por tão rapidamente a par das tendências emergentes no cenário internacional.<sup>107</sup>

Em 1947 foi instalado na capital paulista o Museu de Arte de São Paulo (MASP), um empreendimento liderado pelo magnata da imprensa Assis Chateaubriand. Chateaubriand era proprietário e acionista majoritário dos Diários Associados, a maior rede de jornais, periódicos e estações de rádio na época. Com o intuito de selecionar obras de arte a serem adquiridas para o acervo em diversas praças do mercado de arte europeu, Chateaubriand associou-se a um especialista, o *marchand* e galerista romano Pietro Maria Bardi. Chateaubriand concentrou esforços na organização de um acervo composto por telas da arte italiana dos séculos XVII e XVIII e na organização de um ateliê-escola. A fundação do MASP pode ser vista como uma campanha destinada a alimentar de notícias

---

<sup>107</sup>DURAND, 1989. op. cit., p. 134-7

o grupo jornalístico de Chateaubriand. Ele visava dar prestígio para o seu grupo e para ele próprio. Um museu de arte com acervo onde abundassem nomes de conhecidos pintores renascentistas ou das vanguardas européias de fins do século XIX, nomes que o leitor mediano saberia tratar-se dos grandes artistas, era portanto um investimento estratégico.<sup>108</sup>

Enquanto as décadas de 1940 e 1950 se notabilizaram pela criação de algumas dentre as principais instituições e acervos museológicos do Brasil contemporâneo, os já mencionados MASP, MAM do Rio de Janeiro e MAM de São Paulo, nas décadas de 1960 e 1970, o mercado da arte foi impulsionado por um surto de leilões e pela formação de um circuito de comercialização de arte. Esse circuito era formado pelas mostras e operações de um número expressivo de galerias de arte. Seus dirigentes eram em sua maioria *marchands* treinados em meio às atividades de gestão e direção daqueles museus e bienais.

### 2.2.1 Salões de arte: um bom burguês de pantufas e camisa branca

As exposições oficiais de arte em Paris no século XIX chamavam-se *salons*. Originalmente o termo designava o salão representativo de um palácio, mas no século XIX ele era utilizado para designar os espaços de exposição de arte. Os artistas vanguardistas do XIX criticavam o salão, acusando-o de ser o refúgio de tudo o que era tradicional e antiquado. Isso porque os júris eram na maioria compostos por membros da Escola de Belas Artes e na opinião dos vanguardistas eles seguiam uma concepção de arte acadêmica e conservadora que proibia quaisquer tentativas de inovação. É destes salões oficiais detestados pelos vanguardistas que são derivadas expressões pejorativas, ainda hoje usadas, como “pintura de salão” e “arte de salão”. As pinturas que eram lugares-comuns nos salões do XIX tratavam de temas mitológicos, não revelavam pinceladas e demonstravam o virtuosismo do pintor na aplicação do desenho correto. Emile Zola, que

---

<sup>108</sup>Ibid., p. 124-6

como crítico de arte procurava chamar a atenção para as novas tendências da pintura contemporânea, não poupava o salão de comentários satíricos:

A mediocridade é aceite. As paredes são ladrilhadas com pinturas virtuosas e totalmente insignificantes. Pode-se olhar de cima para baixo, de um lado para outro: nenhuma pintura que possa chocar, nenhuma pintura que exerça atração. A arte foi saneada, foi cuidadosamente escovada; um bom burguês de pantufas e camisa branca.<sup>109</sup>

Como mencionamos no início desse trabalho, só a partir de 1863, com o Salão dos Recusados, é que os artistas conseguiram abalar a estrutura dos salões oficiais em Paris. Devido ao número de quadros recusados, os artistas e a imprensa protestaram e obtiveram a autorização de Napoleão III para exporem suas obras numa outra dependência do *Palais de l'Industrie*, local onde tradicionalmente acontecia o salão oficial. O Salão dos Recusados provocou um escândalo porque os visitantes estavam habituados ao academicismo dominante e se chocaram quando foram confrontados com quadros mais ousados como os de Manet e Pissarro. Esse salão não se repetiria novamente e nos anos que se seguiram não restou outra alternativa aos artistas a não ser a de submeterem suas obras ao salão oficial. Só a partir de 1889, com o Salão dos Artistas Independentes, teve início em Paris uma exposição anual de pintura independente do júri da Escola de Belas Artes.

Os salões no século XIX se distinguem mais pelo que excluíam do que pelo que aglutinavam. Eles têm sido criticados por historiadores da arte por terem sido instâncias de consagração da arte acadêmica e por excluírem as propostas modernas e mais ousadas.

Em São Paulo e no Rio de Janeiro, entre 1930 e 1945, pessoas ligadas ao meio artístico concentraram esforços para a montagem de alguns salões de arte. Dentre essas pessoas destacam-se pintores de parede, artesãos de origem imigrante, ilustradores gráficos, cartazistas de publicidade, jornalistas, escritores, artistas de origem ou formação européia e artistas brasileiros de condição mais humilde. A partir de 1948, a criação de

---

<sup>109</sup> Emile Zola. In: NONHOFF, Nicola. *Paul Cézanne: vida e obra*. Portugal: Könemann, 2001, p. 20-1.

novos espaços para exposições – bienais, MASP, MAM – implicou a mudança dos critérios das premiações nos salões e portanto a substituição dos jurados que, tal como os do século XIX em Paris, eram até então acadêmicos.<sup>110</sup>

O Salão Paranaense de Belas Artes foi fundado em 1944. A idéia de fundar o salão havia sido discutida pelos discípulos de Andersen como Theodoro De Bona e Raul Gomes. De Bona redigiu o anteprojeto dos estatutos auxiliado por Edgar Sampaio. Provavelmente o estatuto era inspirado na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e nas experiências que De Bona obteve na época que esteve em Veneza. De Bona foi o primeiro a ser premiado com o título máximo, a medalha de prata na categoria pintura.<sup>111</sup>

O salão era, em Curitiba, desde a sua criação a maior forma de reconhecimento da obra de um artista. Muitas das obras selecionadas nos salões até 1957 são taxadas pelos artistas modernos como acadêmicas. Se uma arte menos convencional fosse aceita pelo Salão, ela era exposta nos corredores, no fundo, nos cantos, no pior painel. Como nos salões franceses do século XIX, as obras eram dispostas de forma hierárquica. As julgadas melhores eram expostas à altura dos olhos dos espectadores nas salas de melhor iluminação.<sup>112</sup> Em 1948, alguns artistas que se dedicavam a pesquisas e estavam preocupados em promover uma educação pela arte que fosse mais efetiva, fundam a EMBAP – Escola de Música e Belas Artes do Paraná. E, em Curitiba, como ocorrera em Paris, os professores da EMBAP também passaram a compor o jurado dos salões. O júri era composto geralmente por três pessoas e, freqüentemente, ao menos um deles era professor da EMBAP.

Pouco tempo depois do surgimento do salão, houve alguns acontecimentos que estimularam um movimento que buscava renovação nas artes, entre eles destaca-se o surgimento da Revista *Joaquim*, em 1946, editada pelo artista plástico Poty Lazzarotto e

<sup>110</sup>DURAND, 1989, op. cit., p. 100

<sup>111</sup>JUSTINO, M. J. *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*. Curitiba: Sec. da Cultura, 1995. p. 1

<sup>112</sup>CAMARGO, G. L. V. de. *Escolhas abstratas: arte e política no Paraná (1950-1962)*. Curitiba, 2002. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Universidade Federal do Paraná. p. 63

pelo contista Dalton Trevisan. De acordo com o crítico literário Antônio Cândido, uma revista cuja energia seria capaz de derrubar os fósseis e educar o gosto dos leitores.<sup>113</sup>

Em 1951, surge a “Garaginha”, da pintora Violeta Franco, local onde se encontravam vários artistas para reuniões a propósito do modernismo. Pouco tempo depois os artistas curitibanos desfrutavam de outro ponto de encontro: a Cocaco. Cocaco era uma loja posteriormente transformada em galeria inaugurada por Ennio Marques Ferreira em 1955. De acordo com Eugênia Kuratz Petrius, dona da Cocaco desde 1959, a galeria era um importante ponto de encontro dos artistas que a freqüentavam diariamente, entre eles, Miguel Bakun. Eram cerca de 20 a 30 pessoas que discutiam literatura, artes plásticas, cinema, teatro. Escritores e artistas passavam o dia lá, a imprensa fazia propaganda deles, porém, pouco se vendia.

As idéias de arte moderna não encontraram a receptividade do governador Moysés Lupion que não queria a instalação de museus, a não ser o museu em homenagem ao pintor Alfredo Andersen, considerado por Lupion o pai da pintura paranaense. Para preencher esse vazio, em 1959 criou-se o Museu de Arte do Paraná (MAP). Esse museu foi patrocinado por Assis Chateaubriand e idealizado por artistas e intelectuais com o apoio de Pietro Maria Bardi. O museu funcionava numa pequena sala da Biblioteca Pública. O diretor do MAP, escolhido pelo próprio Chateaubriand, era Eduardo Rocha Virmond, que simpatizava com idéias modernistas e era freqüentador da Cocaco. Nesse período, Virmond incentivou o governador Ney Braga a indicar seu primo, Ennio Marques Ferreira, para a diretoria do Departamento de Cultura do Estado.<sup>114</sup>

Com a nomeação de Ennio Marques Ferreira para a direção do Departamento de Cultura do Estado do Paraná em 1961, consolida-se o movimento de renovação. De acordo com Adalice Araújo, as artes em Curitiba a partir da década de 1950 assumem um posicionamento de vanguarda. Aqueles artistas anteriormente tidos como contestadores assumem postos de assessoria do governo, como aconteceu com Fernando Velloso que,

<sup>113</sup>CÂNDIDO, A. Joaquin: A irreverente e a heróica. *Joaquin*, Curitiba, n. 3, jul. 1946.

<sup>114</sup>CAMARGO, 2002, op. cit., p. 75-6

assim que volta de Paris em 1961, já assume um posto no Departamento de Cultura do Estado. Em matéria de arte e cultura, o academicismo é escorraçado e o mecenato é estimulado a assimilar padrões das bienais – que expressavam modismos.<sup>115</sup>

Antes da renovação o salão abrigava poucas obras de caráter modernista. Por esse motivo, em 1957, alguns artistas modernistas não foram selecionados. Na ocasião, o pintor Paul Garfunkel, decepcionado com o fato de que dois artistas teriam sido recusados injustamente, rasgou em público a menção honrosa que ganhou. O ato de Garfunkel influenciou imediatamente alguns artistas que, indignados, tiraram os seus quadros da parede e se dirigiram à porta. Conta-se que, antes do ocorrido, os artistas se reuniram num bar, que ficava entre a galeria Cocaco e a Biblioteca Pública, para discutir se iriam ou não participar da solenidade de abertura do Salão. A decisão foi que iriam comparecer, porém retirariam seus quadros da parede e os levariam à rua para atear fogo. Legalmente não seria possível puni-los, já que cada qual tirou o seu próprio quadro. O diretor do Departamento de Cultura, que estava presente, prometeu aos artistas que eles poderiam expor os quadros no salão nobre da Biblioteca Pública. A exposição passou a ser mais importante que o próprio Salão, devido à polêmica que causou e ao fato de que as obras do Salão oficial ficaram no subsolo da Biblioteca. Ao salão inaugurado pelos artistas deu-se o nome de “Salão dos Pré-julgados”.

Em artigo publicado no jornal *Diário do Paraná*: “O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a Burrice Oficializada”, o artista Loio Pérsio menciona que a comissão julgadora do Salão foi constituída apenas por jurados reconhecidamente contrários à arte moderna. Para Loio, isso contrariou às intenções do regulamento que rege o Salão e constitui um cerceamento de direito aos concorrentes modernistas.<sup>116</sup>

Segundo os artistas entrevistados, todos adeptos da arte moderna e responsáveis pela renovação do Salão, até 1960, o Salão de Belas Artes abrigava trabalhos academicistas de um convencionalismo estreito, hostis a inovações, ou seja, alheios a

<sup>115</sup> ARAÚJO, 1980, op. cit., p. 9

<sup>116</sup> PÉRSIO, L. O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a Burrice Oficializada. *Diário do Paraná*, Curitiba, 22 dez. 1957.



novas correntes de expressão. Os defensores dos valores conservadores eram representados na esfera oficial pelos professores da EMBAP e pelos seus simpatizantes que ocupavam cargos no governo de Moysés Lupion cujo mandato acaba em 1961. Porém, as transformações no salão não se devem somente à substituição das forças políticas, nem ao posicionamento do novo governador, Ney Braga, que sobre a obra de Jorge Carlos Sade, premiada em 1962, declara: “Eu também faria isso.” As transformações são também consequência de diversos fatores sociais e culturais.

A escolha dos jurados do Salão dependia dos diretores do Departamento de Cultura do Estado do Paraná. A partir de 1961, os diretores do Departamento e o júri do Salão foram substituídos. As pressões vinham de jornalistas e intelectuais com trânsito no governo do Estado. Eles se reuniam na galeria Cocaco que ganha força e espaço político pela difusão de idéias modernistas.<sup>117</sup> Então, a partir de 1961, a organização do Salão passou para as mãos de pessoas que compactuavam com uma visão mais modernista da arte, que tinham um posicionamento que propunha mais liberdade e se mantinha contra a opressão dos pressupostos vinculados ao academicismo. Passou-se a selecionar trabalhos de caráter modernista. Um exemplo disso é a medalha de ouro do Salão de 1961 que foi oferecida ao artista Fernando Velloso. Esse artista na ocasião acabara de chegar da Europa, onde passara uma temporada estudando. As obras trazidas por Fernando Velloso, dentre as quais se destacava a premiada, eram de caráter abstracionista<sup>118</sup> e acompanhavam perfeitamente a nova trilha seguida pelo igualmente novo júri de seleção.

Observando a trajetória do artista Miguel Bakun no Salão Paranaense de Belas Artes, percebemos que até 1962 ele foi premiado pelo júri apesar de propor uma obra mais moderna. Bakun recebeu prêmio em dinheiro no IV Salão, em 1947, menção honrosa no V Salão, em 1948, medalha de bronze no VI Salão, em 1949, medalha de prata no VII Salão, em 1950 e prêmio em dinheiro no VIII Salão, em 1951. O artista não recebeu nenhum prêmio nos salões entre 1952 e 1956 e volta a receber um prêmio em

<sup>117</sup>CAMARGO, 2002, op. cit., p. 74-5

<sup>118</sup>A pintura abstrata não se baseia mais na representação da realidade, mas passa a ter a arte mesmo como o seu próprio objeto. É autotélica. investiga sobre a pintura, faz um discurso plástico sobre a sua própria plasticidade.

dinheiro no XIV Salão, em 1957. Em 1958 no XV Salão e em 1960 no XVII Salão, ele recebe novamente prêmios em dinheiro. Por fim, em 1962, no XIX Salão Bakun é premiado com um estojo de pintura. Dentre os jurados que faziam parte da comissão julgadora nos salões em que Bakun figurou como premiado, destacam-se: Mário Pedrosa (SP); Ennio Marques Ferreira (PR); Eduardo Rocha Virmond (PR); Paul Garfunkel (PR); Guido Viaro (PR); Quirino Campofiorito (RJ); Waldemar Curt Freysleben (PR); Poty (PR); Estanislau Traple (PR); Arthur Nísio (PR); Erbo Stenzel (PR); João Turin (PR); Oscar Martins Gomes (PR) e Nelson Ferreira da Luz (PR). Dentre os jurados figuravam tanto os que repudiavam inovações quanto aqueles que as apreciavam. Considerando que os artistas mais modernistas se queixavam por não terem trabalhos admitidos no Salão até 1961, por que Bakun, cujos trabalhos eram de caráter modernista, foi selecionado pelo júri, acusado de ser inclinado ao academicismo?

De acordo com Fernando Velloso, o trabalho de Bakun estava no limite entre a arte acadêmica e a arte moderna. Para os acadêmicos que não tinham o devido discernimento, Bakun era um pintor ruim tentando ser acadêmico. Eles não percebiam que na obra de Bakun havia o desprezo pela maior parte das regras acadêmicas. Como era figurativo – pintava paisagens com árvores, galhos, campos – eles achavam que ele estava passando por um processo de aprendizagem e que logo iria aprender o desenho correto.<sup>119</sup>

Para Velloso, ao selecionar os trabalhos de Bakun, o júri inclinado ao academicismo dava um crédito a ele na esperança de que ele aprimorasse a sua técnica. Mas, mesmo que isso impulsionasse os acadêmicos à seleção das obras de Bakun, o fato é que, dentre os jurados, figuravam muitos apreciadores da arte moderna ou pelo menos da arte figurativa com um tratamento moderno, como Guido Viaro que era visto pelos modernos como um aliado e Quirino Campofiorito que também era aliado dos modernos, colaborador da revista *Joaquim* e crítico de arte da geração Portinari e Di Cavalcanti. Além desses, também figuravam Mário Pedrosa, Ennio Marques Ferreira, Paul Garfunkel e Poty.

---

<sup>119</sup>VELLOSO, op. cit.

Como vimos, o início da década de 1960 foi um período de transição do salão acadêmico para o abstracionista. A partir de 1961, o júri que apoiava o Abstracionismo – movimento do qual Bakun se manteve alheio – dificultou a classificação de suas obras. No Salão de 1962, houve um curioso episódio na ocasião em que o artista recebeu seu último prêmio.

No XIX Salão Paranaense de Belas Artes, que ocorreu em 1962, a maior parte dos prêmios foi destinada aos artistas abstracionistas. No entanto, Miguel Bakun também foi premiado, e com um alto valor em dinheiro. Contudo, antes de inscrever o quadro no salão, o pintor o deu de presente ao professor Oscar Martins Gomes, que o havia hospedado em sua fazenda no norte do Paraná, ficando combinado que, acabado o evento, o fazendeiro teria o quadro para si. Ingenuamente o artista comentou com alguns membros do júri sobre a sua doação. Bakun esquecera-se de que o regulamento do Salão proibia a entrega de dinheiro a artistas cujos quadros inscritos já não lhe pertencessem mais. Dessa forma, ele perdeu o direito de receber o prêmio. Para resolver tal questão, os membros do júri presentearam Bakun com uma caixa de tintas. Os jornais da época mencionam que Miguel Bakun teria se sentido diminuído ao receber o prêmio.

Poucos meses depois do episódio o artista cometeu suicídio. Muitos afirmam que o prêmio teria sido a gota d'água. O episódio da caixa de tintas e os comentários de que ele teria se sentido diminuído ao recebê-la, seguidos pelo suicídio, contribuíram para enfatizar a tragicidade que o acompanhou e reforçar o mito bakuniano. Bakun faleceu em fevereiro de 1963 e, em dezembro do mesmo ano, os organizadores do Salão montaram uma sala especial com algumas de suas obras para homenageá-lo.

Sobre esse polêmico episódio, as opiniões divergem. A neta de Bakun, por exemplo, toma as dores do avô, comentando em entrevista que ele se sentiu humilhado. No filme de Sylvio Back, a família menciona os comentários que Bakun fez na época: “Não é uma caixa de tintas que dão às crianças quando elas iniciam a escola de pintura?” O crítico Fernando Bini sugere que Bakun recebeu esse prêmio porque era um simplório: “Você não daria para um Guido Viaro uma caixa de pintura? O italiano te quebrava essa

caixa de pintura na cabeça.”<sup>120</sup> Para complementar a discussão sobre esse episódio que já ficou conhecido como “o caso da caixa de lápis de cor”, há também a versão de Ennio Marques Ferreira. Na ocasião, Ferreira era o presidente da comissão julgadora.

Ferreira esclarece o porquê de o júri ter sido acusado de tendencioso e de apadrinhar a arte abstrata. Ele conta que pertencia ao grupo das pessoas que queriam modernizar o Salão, porque eram contra a arte conservadora que era selecionada e contra os pintores cuja pintura era conservadora, tais como Alfredo Andersen e Theodoro De Bona. Para realizar tal pretensão, Ferreira diz que ele e os outros organizadores do Salão de 1961 convidaram os melhores críticos de arte do Brasil. Com isso, a arte abstrata foi privilegiada porque era uma tendência que estava em grande efervescência no país no final dos anos 1950. Para Ferreira, o Salão de 1961 foi uma espécie de divisor de águas entre o conservadorismo e o Modernismo. Muitos artistas não foram mais selecionados: tanto os de tendência figurativista e acadêmica quanto os artistas figurativos que eram do grupo dos modernos e que lutavam contra o academicismo, como Paul Garfunkel, Jair Mendes, René Bittencourt e Miguel Bakun. Ferreira afirma que estes últimos se sentiram traídos.<sup>121</sup>

Para Ferreira, os trabalhos de Bakun eram figurativos, mas de um tratamento moderno. A partir de 1961, quando o tipo de arte preferido pelo júri do salão passa a ser o abstracionismo, os trabalhos de Bakun não são mais selecionados. Segundo Ferreira, em 1962, por exemplo, Bakun inscreveu cinco telas no salão, mas só uma foi premiada e com o prêmio de aquisição. Ferreira esclarece que, no prêmio de aquisição, uma instituição ou uma pessoa institui um prêmio em dinheiro e em troca fica com a obra premiada. Bakun não poderia receber o prêmio porque tinha doado a obra para Oscar Martins Gomes, o que impedia que ela fosse oferecida àquele que instituiu tal prêmio: Então foi uma confusão, ele não entendia direito, foi difícil explicar pra ele. “Ele ficou magoado apesar de eu ter explicado tudo de uma forma simples (...) ele não entendeu porque era uma pessoa

<sup>120</sup>BINI, F. A. F. Entrevista concedida. Curitiba, 4 jun, 2001.

<sup>121</sup>FERREIRA, op. cit.

simples, uma pessoa que tinha um nível cultural não muito elevado.” Ferreira diz que, para resolver a situação, foi pessoalmente à loja de Arno Iwersen e conseguiu que ele doasse uma caixa de tinta a óleo.<sup>122</sup>

Para a neta de Bakun ele se sentiu inferiorizado ao ser presenteado com a caixa. Para Ferreira não havia outra solução, porque o instituidor do prêmio não teria porque pagar pelo quadro uma vez que não o teria para si. Na opinião de Bini haveria outras formas de premiar o artista, mas o presentearam com a caixa porque não imaginaram que ele – um simplório – pudesse se ofender.

Da maior instância de consagração de artistas da época, Bakun recebeu como prêmio não uma medalha, nem dinheiro, mas uma caixa de tintas. Receber uma caixa de tintas de uma instância responsável por legitimar a posição que um pintor ocupa no meio artístico pode ser decepcionante para um artista experiente e com uma longa carreira já trilhada. Da mesma forma, um escritor experiente provavelmente ficaria ofendido se premiado com papel e caneta pela Academia. Sem ter sido intencional, a premiação no mínimo foi um ato simbólico, um ato que simboliza qual era a posição que Bakun ocupava nesse meio.

### 2.2.2 Paisagens anêmicas

A academia pode ser pensada como um sistema específico do ensino de artes plásticas. Tradicionalmente, ela abrigou uma produção conservadora que teve o amparo estatal através de prêmios e patrocínios. Nela figurava uma prática sistemática e doutrinária, em que os discípulos imitavam os mestres e se submetiam às regras ditadas por eles.

Apesar de anteriormente existirem outras academias, a versão moderna se constituiu em 1593 em Roma: Academia de São Lucas. Essa academia, sustentada pelo Estado, expunha obras e instruía seus membros, passando a ditar padrões de gosto.

---

<sup>122</sup>Ibid.

No século XVIII, surgiu também na França uma grande quantidade de academias, que proporcionavam ao artista um estatuto social e intelectual mais elevado. Através delas o artista podia gozar de sólida formação e entrar em contato com a Teoria da Arte e com conhecimentos técnicos, enciclopédicos, históricos e mitológicos. Porém, já no final do século XVIII as academias recebiam críticas. Para Voltaire, elas fomentavam a vulgaridade em detrimento do gênio e para Diderot elas sufocavam o espírito artístico. Para outros intelectuais da época, nas academias havia mais preocupação com o comércio do que com a arte. O surgimento das academias está ligado aos salões, pois estes eram uma forma de validar oficialmente a produção delas.

David (1748-1825), pintor predileto de Napoleão, ao granjear a reputação superior à Escola de Belas Artes de Paris, irá estimular escolas de arte de toda a Europa. Porém, quando caiu Napoleão, alguns de seus artistas precisaram de asilo. A partir daí, foi possível dar início ao ensino artístico no Brasil. Assim, as academias da França inspiraram a missão francesa que, por intermédio de D. João VI, vieram ao Brasil em 1816 para fundar a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Nessa fase, a arte brasileira é caracterizada pela importação do neoclassicismo, estilo cultivado nas academias européias de belas-artes.

Sob a ótica modernista, a academia brasileira era criticada por difundir cânones neoclássicos e maneirismos acadêmicos, cujos pintores eram acusados de subserviência temática e técnica. Para os modernistas, os acadêmicos retratavam o Brasil em cores anêmicas, próprias da terra e da vegetação européia. As escravas romanas, brancas, pálidas, que abundavam na pintura acadêmica, segundo os modernistas, nada tinham a ver com um país cujo grosso da população era de escravos negros.<sup>123</sup>

No final da década de 1940, o governador do estado do Paraná, Moysés Lupion, designa o professor Fernando Corrêa de Azevedo para visitar a Escola Nacional de Belas Artes e a Escola Nacional de Música e traçar, nos mesmos moldes, a nova escola no Paraná, a EMBAP, inaugurada em 1948. Para Velloso, que foi aluno na primeira turma da

---

<sup>123</sup>DURAND. 1989, op. cit., p. 3-5

EMBAP, o grupo que fundou a Escola era formado por artistas de orientação acadêmica, muitos deles eram discípulos de Alfredo Andersen. Segundo o artista, o único professor com um posicionamento mais modernista era Guido Viaro, que insistia ser a arte não como a fotografia da época, mas uma forma de expressão que a tudo permite.<sup>124</sup>

Nos primeiros anos de existência da EMBAP, um dos procedimentos de trabalho mais utilizados era a cópia de modelos de gesso. No ano em que os alunos ingressavam na escola, eles faziam aulas de desenho com o professor Theodoro De Bona. Nesse mesmo ano, o Professor Oswaldo Lopes ensinava modelagem, baixo relevo e elementos decorativos simples como a estilização de pinheiros. Lopes gostava da estilização de símbolos do Paraná porque foi aluno de Langue de Morretes que tinha um ideário paranista. No segundo ano, os alunos tinham aulas de pintura, só que de natureza morta. Eles tinham também aulas de desenho de observação do corpo humano, anatomia e perspectiva com o Professor Erbo Stenzel. No terceiro ano, as disciplinas ofertadas eram História da Arte, Desenho da Figura com Guido Viaro e Paisagem com o Professor Waldemar Curt Freysleben. No quarto ano os alunos aprendiam a Pintura do Nu, o Desenho e a História da Arte, cujo professor era Carlo Barontini, um grande admirador do Renascimento que ministrava aulas sobre a história desse período o ano inteiro. Por ser a principal instância artística de formação e informação, no final dos anos 1950, a EMBAP restringia a ampliação do ambiente artístico local.<sup>125</sup>

Como ocorrera na França, o Salão em Curitiba também validava a arte produzida pela academia, visto que alguns professores da EMBAP, como dissemos, por vezes eram jurados dos salões – é o caso de Erbo Stenzel, Theodoro De Bona, Arthur Nísio. Antes da instauração da EMBAP não existia ensino formalizado de arte no Estado. Curitiba era um ambiente acanhado artisticamente que não oferecia oportunidade de educação visual, a não ser pela produção acadêmica dos discípulos de Andersen. A arte acadêmica era a principal referência artística da época, a Biblioteca Pública, por exemplo, possuía uma

<sup>124</sup>CAMARGO, 2002, op. cit., p. 55-7

<sup>125</sup>CAMARGO, 2002, op. cit., p. 57-9

única grande coleção de livros de arte, e de caráter acadêmico, trazida pelo secretário da Educação, Newton Carneiro.<sup>126</sup>

### 2.2.3 Uma e mais duas sem juro

Podemos caracterizar as diferentes galerias de acordo com a participação de cada uma em investimentos arriscados, de longo prazo, ou em seguros, de curto prazo. Há as galerias que vendem a arte de maior aceitação e que, portanto, têm muitas vendas e rápidos lucros. Há também as galerias que souberam reunir uma escola, como *Durand Ruel*, a galeria da arte impressionista. Há ainda galerias que expõem uma seleção relativamente eclética de obras de épocas e escolas diferentes. Estas galerias atraem obras já canonizadas e/ou com possibilidade decorativa e podem encontrar compradores não profissionais mas recrutados pela indústria da moda. Por fim há as galerias da arte pura, que terão o seu sustento assegurado pela venda esporádica de um único objeto de alto valor, dada a sua importância simbólica. O êxito simbólico e econômico da galeria que optou por abrigar a arte pura depende no início dos comentários favoráveis dos críticos e dos artistas que ali irão expor.<sup>127</sup>

Desde a segunda metade do século XIX até início do XX, não há registro de galerias que tivessem tido papel importante no Brasil. Como vimos, a dinamização do mercado da arte iniciou-se na década de 1950. Nessa época, predominava a venda de oleografias e pinturas tardias em estilo acadêmico. Entre 1949 e 1965, as galerias existentes se distinguiam pelo tipo de arte que vendiam: academicista ou modernista. Até início dos anos 1960, as galerias de pintura em São Paulo não passavam de uma dezena, seus donos geralmente eram estrangeiros e não possuíam formação ou engajamento estético. Aos poucos inicia-se a expansão e a especialização das galerias. Nas mais elegantes predominava o comércio da pintura moderna. As telas acadêmicas passaram a

---

<sup>126</sup>Ibid., p. 56

<sup>127</sup>BOURDIEU, 1996. op. cit., p. 165-9



ser expostas no antigo centro de São Paulo ou nos bairros de classe média e cidades do interior. No início dos anos 60 ocorrem os primeiros leilões de arte, com a frequência de dois ou três por ano, geralmente organizados como eventos beneficentes.

São Paulo passa pelo advento do mercado da arte no início dos anos 1970. As galerias ocupam os quarteirões elegantes e se especializam cada vez mais. Os leilões se multiplicam, agora sem o pretexto da benemerência. A sofisticação dos leilões de pintura, no decorrer da década, possibilita uma fortalização do mercado. Esse regime de venda passa a funcionar como uma instância de formação de cotações ou de hierarquização econômica de artistas e movimentos estéticos.

A principal organizadora dos leilões em São Paulo, a Galeria Collectio, dirigida por José Paulo Domingues da Silva esteve na liderança do processo de desenvolvimento do mercado. Essa galeria possibilitou um giro de mercado nunca visto, facilitando assim a circulação dos quadros entre ateliês, galerias e colecionadores. Antes desse momento, mesmo os pintores brasileiros consagrados como Tarsila do Amaral vendiam muito pouco no Brasil. Com a expansão do mercado e a iniciativa dessa galeria, as telas se tornaram mercadorias mais caras e mais cobiçadas. Primeiramente, as vendas se concentraram nas obras dos modernistas da primeira geração de artistas, com a escassez destas, a procura passou a ser por obras de artistas do século XIX, por pintores da Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro e por outros artistas de orientação acadêmica ativos no Brasil entre o período de 1870 e 1920.

Enquanto em São Paulo a união dos leilões e das galerias deram uma guinada no mercado da arte, em Curitiba as duas instâncias não tiveram vínculos. Para obtermos os dados que correspondam aos valores reais atribuídos às obras dos artistas em Curitiba não podemos recorrer aos leilões como foi de costume em São Paulo e na Europa. Tampouco podemos recorrer às cotações apresentadas nos jornais locais que, segundo Fernando Velloso e Domício Pedroso, podem ser manipuladas. Para Velloso:

O que vale é você ver o que acontece nas galerias, ou com outras pessoas que vendem. Por exemplo, o sujeito tem um De Bona, um Viaro, um Andersen (artistas paranaenses já falecidos), morrendo o chefe da família, os quadros ficam para os herdeiros. Algum resolve vender, põem à venda, oferece (...) vai até a galeria para ver se tem alguma coisa parecida com a que ele tem para vender. Ai, encontra numa determinada galeria um quadro do mesmo autor, mais ou menos do mesmo tamanho. Então ele se baseia naquele preço, para oferecer a peça que ele tem.<sup>128</sup>

De acordo com o artista plástico, em alguns momentos haverá muitos compradores, em outros não. Ele chama essas variações de preço de flutuações: “Eu cheguei a ver, por exemplo, logo depois da morte do De Bona, e até do Viaro, quadros que eram negociados com valores altíssimos, que depois se acomodaram.”<sup>129</sup>

No que se refere aos leilões, tanto Fernando Velloso quanto Domício Pedroso comentam que em Curitiba só se pode falar em leilões de televisão, que além de não serem parâmetro para as reais cotações, podem influenciar mal o mercado. Segundo Domício Pedroso, esses leilões são um péssimo negócio para os artistas e para quem compra, porém, excelente para quem faz o leilão. O organizador do leilão pode comprar cem quadros de um artista por um alto valor, obtendo um custo baixo por unidade. Dessa forma, Domício Pedroso alega que não participa desse tipo de leilão e que, se eventualmente aparecer um quadro seu envolvido nessas transações, será porque “particulares se desfizeram”.<sup>130</sup>

“Se eu vendo por 2500 reais um quadro. E depois, para o leiloeiro que me pediu cem quadros, em vez de 2500 reais, eu vender por 50 reais, esse leiloeiro pode vender por 300 reais esse meu quadro e terá um lucro extraordinário.” Para Domício, quem comprou pagando 2500 reais por quadro e viu os preços apresentados no leilão da televisão pode se sentir trapaceado. “Então isso criou um problema. Muitos artistas que começaram a vender na televisão, começaram a perder mercado, porque as pessoas que estavam acostumadas a pagar um preço maior, viam na televisão aquele preço sendo rebaixado e

<sup>128</sup>VELLOSO, op. cit.

<sup>129</sup>VELLOSO, op. cit.

<sup>130</sup>PEDROSO, op. cit.

sentiram que, cada vez, esses quadros eram desvalorizados – isso causou um prejuízo grande, eu acho.” De acordo com Fernando Velloso, esses leilões influenciam mal o mercado, porque “dão a sensação ao público que não é muito habituado de que a obra de arte é um negócio que você compra por três prestações de 50 reais, de 100 reais. Isso é muito ruim do ponto de vista cultural, porque dissemina a arte ruim de amadores.” Para Velloso, o artista que se submete a esses leilões pode bem fazer dezenas de quadros utilizando a mesma imagem, ele se refere a isso como “obras feitas em série para leilão”.

Segundo os artistas entrevistados, em Curitiba os preços cotados nos leilões, que são basicamente os de televisão, não são parâmetro para obtermos a real cotação do objeto artístico. Na opinião deles os leilões disseminam a arte amadora e desvalorizam as obras de qualidade. Para observarmos os valores reais das obras paranaenses é preciso nos basearmos nos preços indicados pelas galerias, que variam de acordo com fatores como a morte do artista que o impede de produzir e valoriza a sua obra. Para o estabelecimento do preço de um quadro, aquele que deseja vendê-lo pode compará-lo com outros que figuram nas vitrines das galerias. Os critérios observados são geralmente igualdade de tamanho e de autoria. Em Curitiba as galerias têm ocupado a posição de intermediárias entre o dono do quadro interessado em vender e o cliente. Muitos quadros, como alguns de Bakun, ficam expostos nas galerias até que alguém tenha interesse em comprá-los.

A neta de Miguel Bakun, Stael Pinto de Macedo, conta em entrevista que no mês de maio de 2001 vendeu um quadro do avô. Segundo ela, era um quadro muito bonito, mas que precisava de uma restauração. Stael Pinto de Macedo menciona que havia deixado o quadro na galeria por um preço que poderia variar entre 16 e 18 mil reais.

Uma pessoa havia se interessado em comprá-lo e resolvi deixar por 12 mil reais, mas ainda assim ela não comprou. Quando eu estava para fechar outro negócio porque precisava de dinheiro, esta pessoa voltou e insistiu tanto que eu acabei vendendo por 10 mil reais. Acredito que depois de restaurado ele deva valer uns 20 mil reais, com certeza.<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup>MACEDO, op. cit.

Segundo a entrevistada, a venda dos quadro de Bakun tem ajudado muito a família. “O meu tio, a minha tia e os meus irmãos venderam muitos quadros. Todos já tiveram uma participação na obra dele que contribuiu para muita coisa e ainda contribui. Minha irmã mais nova vendeu um quadro muito lindo (...) por 18 mil reais no ano passado [em 2000].”<sup>132</sup>

Ainda que Bakun tivesse produzido uma obra de valor artístico duvidoso, as recentes vendas citadas pela neta nos mostram que o público local permanece disposto a pagar um alto preço pelas obras do artista. Certamente esse valor tem sido calculado com base no *status* que acompanha o mito Bakun, e que passa a acompanhar a galeria que expõe seus quadros e aquele que os compra.

Segundo Fernando Velloso, Curitiba teve muitas galerias na segunda metade do século XX. Mas, por não conseguirem se sustentar com o comércio de arte, elas se transformaram em lojas de presentes ou foram obrigadas a fechar.<sup>133</sup> Para Domicio Pedroso, depois de 1960 aumentou o número de galerias no Paraná, porém, com uma proposta diferente em relação às galerias européias e norte-americanas. Na opinião do artista, os galeristas dos EUA e dos países europeus geralmente são mais especializados em arte. Pedroso se queixa dizendo que no Brasil não há galerias que patrocinam o artista e fazem uma campanha de divulgação do trabalho dele junto à imprensa. O artista afirma que, na América do Norte e na Europa, as galerias compram trabalhos de artistas novos para terem uma amostra da produção contemporânea e impedirem que aconteça o que aconteceu, por exemplo, ao Van Gogh. Pedroso conclui dizendo que, no Brasil, algumas galerias pegam quadros em consignação, não divulgam o artista, deixam os quadros expostos até que alguém os achem, ficam com 50% do valor da venda e vendem por metro quadrado, como se fosse tecido ou qualquer outra mercadoria.<sup>134</sup>

A mais representativa e duradoura galeria de arte de Curitiba, como já dissemos, foi a galeria Cocaco. Segundo Ennio Marques Ferreira, seu primeiro dono, a galeria

<sup>132</sup>Ibid.

<sup>133</sup>VELLOSO, op. cit.

<sup>134</sup>PEDROSO, op. cit.

começou como uma fábrica de molduras em 1955 na região central da cidade na rua Ébano Pereira. Ferreira menciona que a idéia do nome surgiu a partir de uma ferramenta alemã que era muito utilizada na molduraria. Entre 1957 e 1958, a Cocaco já havia se tornado definitivamente uma galeria que, além de expor obras dos artistas da época, funcionava como ponto de encontro dos intelectuais e artistas. Ferreira conta que se sentiu motivado a abrir essa molduraria, que foi transformada em galeria, porque, apesar de ser engenheiro agrônomo, sempre teve uma forte ligação com a arte. Além disso, Ferreira tinha um amigo que sabia fazer molduras e se tornou seu sócio. De acordo com Ferreira, os artistas tinham poucas opções para emoldurarem seus quadros, pois até então só havia uma molduraria situada na rua Riachuelo (região central de Curitiba). Essa molduraria só fazia pesadas molduras pretas envernizadas – não inovava. Para Ferreira a Cocaco trouxe novas opções de molduras. Porém, Ferreira destaca que tanto ele quanto o sócio não tinham habilidades comerciais e logo acabaram vendendo a Cocaco para a família Kuratz.<sup>135</sup>

Em 1959, Eugênia Kuratz Petrius assume a direção da galeria. A sua especialidade não era a pintura, na ocasião ela cursava música na EMBAP. Eugênia se impressionou com as obras de caráter moderno que figuravam na galeria e com a agitação provocada pelo entra e sai e pelas conversas animadas dos artistas que a freqüentavam. E, mesmo sem ter experiência em curadoria, ela decidiu gerenciar a galeria, largando o curso de música pouco antes de se formar.

Observamos que a profissão de galerista sempre atraiu mulheres que visavam adquirir uma importância simbólica diante da sociedade. Podemos sugerir também que a sensibilidade, a intuição e a paciência justificam o grande número existente de mulheres no comando das galerias de arte. Porém, a maioria não está nesse ramo com interesses unicamente financeiros. E Eugênia não parece ser uma exceção, visto que ela própria admite que sua galeria não vendia muitos quadros.

---

<sup>135</sup> FERREIRA, op cit

Apesar das baixas vendas, a Cocaco promovia exposições onde figuravam arquitetos, escritores, pessoas ligadas ao teatro e à imprensa composta por intelectuais como Aramis Millarch, Aroldo Benitez, Dino Almeida, Claudio Manoel da Costa. Essas personalidades informavam as pessoas sobre a arte, faziam uma espécie de catequese, mas não conseguiam estimular significativamente as vendas. Na busca desse estímulo, a galerista facilitava as condições de pagamento e permitia que o cliente ficasse com o quadro em casa por um tempo, antes de comprá-lo definitivamente. Nem os artistas e nem os clientes assinavam notas e as primeiras parcelas pagas ficavam com os artistas para incentivá-los.

As obras que figuram nas vitrines das galerias não representam todos os artistas e todos os gêneros de arte, mas sim uma parcela do montante existente, a parcela filtrada por essas organizações sociais. Dessa forma, a galeria contribui para que as obras que figuram em sua vitrine participem do sistema das artes. Ela pode então determinar uma nova forma de percepção estética, oficializar e avalizar obras, ou seja, gerar consumo e criar necessidades.

Segundo Adriana Vaz, a Galeria Cocaco pode ser pensada como um agente difusor da arte moderna paranaense. Vaz considera que as galerias se distinguem por uma marca que é definida pelo tipo de arte que expõem e pelos produtores relacionados a ela. Para ela, a marca da galeria Cocaco nos primeiros tempos de atuação era a arte moderna.<sup>136</sup>

A galeria Cocaco representou um papel importante no chamado movimento de renovação da arte paranaense, porque contribuiu para inserir a arte moderna, em especial a corrente abstrata, no meio artístico. O grupo de artistas e intelectuais freqüentadores da Cocaco, como Loio Pérsio, Nilo Previdi, Violeta Franco, Alcy Xavier, Paul Garfunkel, Fernando Velloso, Paulo Gnecco, Werner Jehring, Athos Velloso, Eduardo Rocha Virmond, Fernando Pessoa e Benjamin Steiner tinha o objetivo de reformar o Salão Paranaense de Belas Artes e dar mais expressividade a esta galeria. O ano de 1957 foi

---

<sup>136</sup>VAZ, A. *Autonomia do campo artístico: a valorização dos intermediários culturais*. Curitiba, 2003. Monografia (Especialização em História da Arte) - Escola de Música e Belas Artes do Paraná. p. 52

importante para a conquista dessas pretensões. Nesse ano, como já observamos, ocorreu o Salão dos “Pré-Julgados”, um marco na disputa entre os artistas modernistas e os acadêmicos. Após 1961 o abstracionismo conquista efetivamente seu espaço nos salões e, conseqüentemente, no meio artístico.

De acordo com Adriana Vaz, a trajetória da Galeria Cocaco esteve ligada ao percurso do meio artístico em Curitiba. Inicialmente a Cocaco representava a vanguarda artística – ela se distinguia por abrigar obras modernas. Porém, ao longo do tempo, a galeria perde essa posição. Ela abandona a sua antiga função, a de veiculadora da arte moderna, e passa a concentrar esforços na venda de arte para a decoração de ambientes. Na opinião de Vaz, por esse motivo, a galeria perdeu ao longo do tempo o seu *status* de vanguarda da arte paranaense. Esse deslocamento modificou seu valor simbólico dentro do meio artístico.<sup>137</sup>

Os pintores cujas obras figuram na galeria Cocaco, como Fernando Velloso, Domício Pedroso, Miguel Bakun e Fernando Calderari, deram ao seu trabalho um tratamento moderno. Essa geração de artistas é a marca da Cocaco. Com exceção de Miguel Bakun, esses pintores se estabeleceram numa posição privilegiada no meio artístico, vieram da Escola de Belas Artes, foram condecorados com prêmios, foram jûris de salões, diretores de museus ou professores e por fim munidos de encomendas oficiais. A posição que a galeria Cocaco ocupou ao longo do tempo no cenário curitibano foi determinada pela posição dos artistas cujos trabalhos ela abrigou e ainda abriga. Os pintores, cujas obras figuraram e ainda figuram na Cocaco, produzem no presente a arte que produziam no passado quando eram vanguarda. E, se com o tempo esses pintores deixaram a posição de vanguarda, a primeira galeria de arte moderna do Paraná também a deixou. Isso porque ela permaneceu ligada ao grupo desses pintores.

---

<sup>137</sup>Ibid., p. 57

### 3 ALQUIMIA DO TEMPO: DÁ-SE-LHE UM PUNHADO DE LODO, ELE O RESTITUI EM DIAMANTES<sup>138</sup>

Em agosto de 1976, quem visitasse a galeria Hanson Fuller, em São Francisco, era recebido por um garçom que servia cafezinho. Porém, muitos não se deram conta de que isso fazia parte de uma obra conceitual do artista Chris Burden. O garçom era o próprio Burden que serviu cerca de 300 xícaras numa semana. Igual a milhões de outros, o bule que continha o creme para ser adicionado ao café que fez parte do show, deixou de ser um simples utensílio para se transubstanciar numa relíquia e foi vendido no mercado paralelo de arte por 24.000 dólares.<sup>139</sup>

Vivemos numa época em que alguém paga 24.000 dólares por um comuníssimo bule branco desde que haja um rótulo indicando que ele foi parte de uma performance de Chris Burden. O que faz com que um simples bule igual a milhões de outros seja obra de arte? O fato de ele ser assinado por Burden, um artista razoavelmente conhecido, e não por um operário qualquer? Isso não é simplesmente remeter a importância da obra de arte ao nome do seu criador? Quem criou o criador enquanto produtor reconhecido? O que confere a eficácia mágica ao seu nome? O que faz com que o seu nome multiplique o valor do objeto?

Chris Burden é um artista que realizou várias ousadias em nome da arte, dentre elas, podemos citar a sua performance *Shoot*: às 19h45 do dia 19 de setembro de 1971, Burden levou um tiro no braço esquerdo a cinco metros de distância. A bala existe como relíquia. Gardner sugere que as ousadias de Burden e a transformação de objetos como balas de revólver e bules em relíquias se devem ao fato de que hoje a arte se transformou num substituto da religião. Para Gardner, artistas como Burden são capazes de fazer qualquer coisa em nome da arte e se assemelham aos santos, aos mártires. Segundo

<sup>138</sup> LOPES, 2001, op. cit., p. 322

<sup>139</sup> GARDNER, J. *Cultura ou lixo?* Uma visão provocativa da arte contemporânea. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p.15. Ainda que Gardner não seja um crítico de arte, mas um jornalista que escreve para revistas de arte que gostam de sensacionalismo, achamos pertinente utilizar algumas de suas reflexões.



Gardner, adoramos objetos artísticos porque “como os antigos pagãos, preferimos qualquer bezerro de ouro do que um incorpóreo Jeová.” Queremos nossas divindades vivas, não como a música que está no ar ou como a poesia prisioneira da página impressa. Queremos ver a arte, senti-la, acariciá-la. O fato de a arte poder ser tocada, embalada, pendurada, vista, exibida é irresistível. Podemos vê-la em cartões postais, pôsteres, selos, álbuns e podemos até adquiri-la, desde que tenhamos dinheiro para isso.<sup>140</sup>

Gardner observou também que, através da educação em massa e da comunicação de massa, as novas gerações se tornaram mais sensíveis ao fenômeno artístico do que a de seus pais e avós. Segundo o autor, aos domingos, na mesma hora em que seus avós costumavam entoar hinos nos mais diversos templos religiosos, as pessoas visitam o Museu Metropolitano de Nova York. Muitas delas vestem a sua melhor roupa, como antigamente se colocava a roupa de domingo para ir à missa. As pessoas falam mais baixo, mais reverentemente quando passam pelos espaços com quadros na parede que valem mais do que a maioria ganhará em toda a vida. Quase todos freqüentam museus pelo mesmo motivo que seus antepassados freqüentavam a igreja: em busca de consolo e renovação espiritual. Isso faz bem a suas almas, lhes garante um adiamento à volta ao mundo dos dias úteis e lhes dá acesso a um reino de certa forma mais nobre, mais sublime que aquele em que vivem. Se a arte é religião, essas pessoas são os paroquianos e os intermediários culturais os sacerdotes.<sup>141</sup>

Para Canclini, o sacerdote, ou melhor, o difusor é o pivô da disseminação dos valores estéticos da arte moderna. Com a instauração das negociações que envolvem a obra de arte moderna – considerada um tesouro sagrado – intensificou-se a elitização do consumo. Essa elitização determina que o contato entre a arte e o comprador em potencial passe a ser mediado pela figura do distribuidor que organiza as transações e desobriga o artista dessa atividade. O artista pode então se ater somente à criação, enquanto o mediador fica atento aos gostos, aos interesses e às modas da classe dominante.<sup>142</sup>

<sup>140</sup>GARDNER, 1996, op. cit., p. 19, 25

<sup>141</sup>Ibid., p. 31

<sup>142</sup>CANCLINI, op. cit., p. 45, 51, 103

Raramente, portanto, a comercialização estará livre da interferência do mediador personificado nos *marchands*, galeristas, críticos, jornalistas, professores, museólogos, curadores e historiadores.

No meio artístico moderno, a função dos intermediários culturais é tão importante quanto a do próprio artista. O intermediário atua como agente facilitador da assimilação da arte moderna. Isso porque o público que conseguia acompanhar a arte até o Impressionismo já não consegue compreender e portanto apreciar as vanguardas.<sup>143</sup> Os intermediários definem o padrão do gosto e apontam quais serão as obras e os artistas que participarão do campo das artes. Eles podem ditar as regras porque têm prestígio junto à sociedade e ocupam uma posição dominante.

### 3.1 MERCADORES, VENDILHÕES

O *marchand* é um agente difusor que coloca o trabalho do artista dentre os bens simbólicos. Como garantia, ele oferece ao artista a fama e o prestígio que acumulou. O *marchand* coloca o artista num círculo de companhias cada vez mais escolhidas e introduz suas obras em lugares cada vez mais raros e mais requisitados, como exposições coletivas, exposições individuais, coleções prestigiosas, museus. Esse intermediário apoia o artista, acredita nele, desembaraça-o das preocupações materiais e o consagra. Ele torna a sua posição essencial: só ele pode fazer o intermédio, só ele tem os contatos. O *marchand* evita o contato desmoralizante do pintor com o mercado, dispensa-o dessa tarefa ligada à promoção da sua obra.<sup>144</sup>

Estrategicamente, o *marchand* se volta para um número pequeno de pintores, monopoliza as suas obras e administra o conjunto da clientela compradora, expandindo-a, impondo a superioridade cultural da posse dos originais e ativando a circulação entre os compradores, que são induzidos a visarem à possibilidade do lucro em revendas futuras.

---

<sup>143</sup>CANCLINI, op. cit., p. 102

<sup>144</sup>BOURDIEU, 1996. op. cit., p. 193-4

Em São Paulo e no Rio de Janeiro, com o desenvolvimento do mercado e a procura da arte como investimento, houve a necessidade da criação de novas profissões, uma delas foi a de *marchand*. Devido ao surgimento dos museus e das bienais, jovens estudantes de arte ou estrangeiros dela simpatizantes incumbiram-se da organização de mostras de arte. Mais tarde, muitos deles se tornaram intermediários culturais. Como aconteceu ao italiano Giuseppe Baccaro, que foi o principal *marchand* da pintura brasileira na primeira metade da década de 1960. Assessorando a organização das bienais na parte de vendas, Baccaro se informou sobre preferências artísticas e teve acesso a fichários de clientes. Com esse trunfo, ele abriu um bar-galeria. Em 1965, Baccaro iniciou leilões abertamente comerciais, mas o rendimento desses leilões era pequeno e pintores chamados de primeira linha, como Di Cavalcanti, Portinari, Ismael Nery, não tiveram qualquer oferta. A primeira parte do decênio (1962-1972), em que se constatou a existência de um mercado de arte brasileiro, foi dominada por Baccaro. Nesse período, o *marchand* consagrou pintores, fixou cotações, colocou nas coleções os quadros mais caros.

O *marchand* estrangeiro atuante no Brasil não dispunha de recursos próprios como os que atuavam na Europa e nos EUA. No entanto, o conhecimento estético que ele trouxe da Europa, aliado ao auxílio de alguém da alta burguesia, dava-lhe possibilidades de atuação. Ele poderia freqüentar grupos restritos do circuito artístico em formação durante os anos 1950 e aproveitar oportunidades de encomendas esporádicas.<sup>145</sup>

Porém, no Brasil, não tivemos o chamado *marchand de tableaux*, como é o caso dos mercados europeus e norte-americano, onde há esses intermediários empenhados em investir nos seus artistas, preocupados com empregar dinheiro na montagem de acervos e coleções pessoais e interessados em amparar economicamente o pintor principiante. Grande parte das transações de venda de arte no Brasil tem sido feita com a estratégia da consignação. Assim, cabe ao artista custear as suas despesas.

---

<sup>145</sup>DURAND, 1989, op. cit., p. 201

Segundo o paranaense Fernando Velloso, o *marchand* europeu é como o investidor de bolsa de valores e o artista é como a ação. O *marchand* vai apostar e comprar as ações que ele imagina que terão uma valorização futura. Porém, enquanto algumas vão lhe dar grandes ou pequenos ganhos, outras vão lhe trazer prejuízos. Poucos artistas irão estourar como grandes nomes, e, nesse caso, o *marchand* pode não conseguir revender os quadros nem pelo preço que pagou. Velloso afirma que Curitiba nunca teve *marchands* no estilo europeu.<sup>146</sup> Para o artista Domicio Pedroso, os *marchands* paranaenses, os do Rio de Janeiro e os de São Paulo são como vendedores de lojas que, ao invés de venderem jeans ou algo parecido, vendem quadros.<sup>147</sup>

### 3.2 O MELHOR MODO DE APRECIAR O CHICOTE É TER-LHE O CABO NA MÃO

Cada vez que o poeta cria uma borboleta, o leitor exclama: “Olha uma borboleta!” O crítico ajusta os nasóculos e, ante aquele pedaço esvoaçante de vida, murmura: “Ah, sim, um lepidóptero...”

Mario Quintana

A imprensa francesa da segunda metade do XIX era controlada pelos banqueiros, ameaçada pela censura e, portanto, relatava de forma pomposa os acontecimentos oficiais. O jornal francês *Le Figaro*, que repartia em suas colunas as fofocas dos salões, cafés e bastidores, empregava jornalistas que agiam como críticos. As críticas mais freqüentes que esses jornalistas faziam à arte moderna podem ser observadas através do comentário, de 1874, do crítico Louis Leroy sobre o quadro *Impressões* de Monet: “Papel de parede em estado embrionário é mais bem acabado que essa marinha.” Há também outro comentário sobre os impressionistas que saiu no jornal *Le Figaro* em 1875: “Se um macaco roubasse uma caixa de pintura o resultado não seria tão desastroso.” Para Bourdieu, esses jornalistas repudiavam o que ultrapassasse ou colocasse em discussão as

---

<sup>146</sup>VELLOSO, op. cit.

<sup>147</sup>PEDROSO, op. cit.

disposições éticas que orientavam os seus julgamentos, a sua trajetória, a sua posição, os seus limites intelectuais.<sup>148</sup>

Na França do século XIX, a arte acadêmica era veiculada pelas instâncias oficiais de consagração – salões e academias. O crítico exercia a função de juiz dessas instâncias. Muitos críticos do século XIX e XX repudiaram a arte moderna porque julgaram-na a partir daquilo que conheciam e, portanto, aplicaram a ela os princípios que ela rejeitava. Esses críticos se atinham ao conteúdo informativo e histórico do quadro. Porém, Charles Baudelaire (1821-67) inaugura uma nova forma de crítica. Baudelaire exigia que o crítico se submetesse de alguma forma à obra e se aplicasse em trazer à luz a intenção do artista.<sup>149</sup>

A proposta de Baudelaire resultou na abertura da crítica para todos os discursos possíveis e a levou ao subjetivismo, deixando a cada crítico a liberdade de criar ou recriar a obra a sua maneira. Alguns críticos chegaram mesmo a superpor o seu comentário à obra ou a substituí-la por ele.<sup>150</sup> E os críticos que repudiavam a proposta de Baudelaire e a arte moderna, como Louis Leroy, foram encarados pelas gerações de críticos vindouras como fracassados. Eles foram acusados de incompetentes por não reconhecer e valorizar devidamente a arte impressionista. A profissão nunca mais se recuperou dessa falta de prestígio. Devido ao fracasso dos críticos do Impressionismo, desde o final do século XIX, a maioria dos críticos buscam inspiração nas críticas elogiosas de Baudelaire.

Em fevereiro de 1996, três das mais importantes revistas americanas de arte contemporânea: *Art in América*, *Art Forum* e *Flash Art*, publicaram 108 resenhas sobre artistas, obras e exposições. Dentre elas, 101 foram favoráveis, 4 levantaram dúvidas e 3 eram desfavoráveis. Gardner afirma que esse dado indica que a arte contemporânea vive uma recessão singularizada pela crônica falta de vontade para apontar a fraqueza inerente ao que alguns artistas produzem.<sup>151</sup> Esse é um fenômeno que também podemos observar

<sup>148</sup>BOURDIEU, 1996, op. cit., p. 69-70

<sup>149</sup>Ibid., p. 86

<sup>150</sup>Ibid., p. 159

<sup>151</sup>GARDNER, 1996, op. cit., p. 65

no Paraná, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Comparado com o período posterior, os jornais brasileiros dos anos 60 dedicavam um espaço maior para as artes visuais. Além disso, a partir dessa década houve a substituição da crítica mais contundente pela crítica mais branda. Essa crônica falta de vontade para apontar a fraqueza inerente ao que alguns artistas produzem, mencionada por Gardner, pode não ser uma simples falta de vontade se considerado o dado importante de que a maior parte das críticas veiculadas pelos meios de comunicação são pagas pelo próprio artista.

Segundo Velloso, nos anos 50 e 60, um grupo de jornalistas que freqüentava a galeria Cocaco divulgava a arte paranaense. Nos jornais locais desse período figuravam grandes reportagens sobre exposições. Velloso compara a crítica da década de 60 e a atual e conclui que, enquanto atualmente há pouquíssimos críticos e a crítica tende a ser graciosa, nos anos 60 ela era mais agressiva. O grupo que compactuava com a arte moderna era forte e falava através dos jornais.<sup>152</sup> Para Violeta Franco não só os críticos paranaenses, mas os brasileiros de um modo geral, na primeira metade do XX, eram mais agressivos. Segundo Franco, críticos, como Geraldo Vieira, iam às exposições e diziam: “Mas não vale nem essa caminhada que eu dei.”<sup>153</sup>

Segundo Pedroso, em Curitiba faltam profissionais que tenham interesse em divulgar o trabalho artístico. Dentre os poucos críticos de arte que atuaram em Curitiba, podemos citar além de Nelson Luz, Adalice Araújo, que durante algum tempo teve uma coluna num jornal que abrangia a crítica, a divulgação de eventos e a crônica artística. Para Pedroso, nos anos 60 o noticiário local tinha um espaço maior na imprensa curitibana, mas atualmente há pouca divulgação de atividades culturais locais. Na opinião do artista, o pequeno espaço destinado à divulgação da cultura local se deve ao fato de que a maior parte do espaço é dedicada às notícias de âmbito nacional ou internacional, que nos chegam padronizadas, gerenciadas por agências internacionais de divulgação.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup>VELLOSO, op. cit.

<sup>153</sup>FRANCO, op. cit.

<sup>154</sup>PEDROSO, op. cit.

Devido ao conformismo do público, à predileção pela leitura fácil, à busca pelo impacto apreendido através do jornal e da televisão, a crítica de arte foi perdendo espaço nos meios de comunicação. Do pequeno espaço que restou às artes, a imprensa diária tende a oferecer a maior parte às informações sobre as grandes exposições – as pequenas, muitas vezes, sequer são mencionadas – e a menor parte às considerações críticas. Marcelo Coelho sugere que, como sempre houve o desentendimento entre crítica e público, há aproximadamente 30 anos, optou-se por consagrar essa divisão nas páginas do jornal. O interesse do público é atendido no espaço que apresenta dados mais informativos, enquanto a voz da crítica, o espaço dos ranzinzas, fica segregado em um quadradinho.<sup>155</sup> Para Aracy Amaral, no Brasil, o espaço destinado às notas de arte nos jornais é próximo ao destinado aos eventos sociais, às diversões, às variedades, ou até mesmo, pela dificuldade de identificação do público alvo, próximo do setor de palavras cruzadas e meteorologia.<sup>156</sup>

Percebemos que, no Rio de Janeiro e em São Paulo, os anos 60 foram um período em que os escritores e intelectuais de renome responsáveis pela crítica da pintura, chegavam ao fim da carreira e da vida. Nesse momento, os críticos de arte, que se originavam da elite e que foram os responsáveis pela construção de instituições como o MASP e o MAM, foram substituídos por jornalistas autodidatas. Aproximadamente nessa mesma época, diminuem também os espaços destinados à crítica de arte nos jornais, e o pouco espaço restante é quase exclusivamente dedicado a dados informativos. A partir dessas constatações, podemos pensar em algumas questões, mesmo sem a pretensão de respondê-las nesse trabalho: A não exigência de especialização para o exercício da crítica de arte se deve à falta de interesse do público e à diminuição do espaço para esse tipo de crítica na imprensa? Ou foi o amadorismo dos pretensos críticos que resultou na perda desse espaço e no desinteresse por essas leituras?

<sup>155</sup> COELHO, M. Jornalismo e crítica. In: MARTINS, M. H. (Org.) *Rumos da crítica*. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.

<sup>156</sup> AMARAL, A. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 349

Houve, portanto, uma significativa mudança no exercício da crítica de arte. Os jornalistas, sem o respaldo e o reconhecimento no campo artístico como os críticos da geração anterior, passaram a trabalhar como *free-lancers* em jornais diários ou revistas semanais de grande circulação. Devido à baixa remuneração, eles passaram a buscar outras atividades para complementar a renda, começaram a disputar vagas para participar de júris de salões e introduziram a prática da cobrança por textos de apresentação de catálogos de mostras. Muitos fizeram das artes plásticas uma atividade exclusiva, escrevendo livros e álbuns sob a encomenda de empresas.<sup>157</sup>

Artistas, historiadores da arte, professores universitários e galeristas repudiam o crítico que utiliza esse tipo de estratégia de trabalho. O aumento do nível de escolarização, as experiências de viagens e a formação cultural desses profissionais os levam a considerar esse crítico como desprovido de juízo estético, dada a sua formação autodidata.

Qualificado ou não, ao escrever sobre determinada obra, o crítico-jornalista interfere no gosto do público e pode inserir o artista no sistema das artes. O texto escrito e publicado valoriza o artista, a obra e o próprio escritor. Esse profissional é como um avalista das transações artísticas, ou seja, sua palavra pode definir o gosto do consumidor e atestar a capacidade do artista. Em sua defesa, o jornalista argumenta que seus textos são apenas um exercício literário. Com isso, ele camufla os efeitos que seus textos podem causar no leitor e acalma aqueles artistas que não são abençoados pela sua crítica.

Na opinião de Gardner, não por atacar ou elogiar uma obra, mas por divulgá-la ou silenciar sobre ela, cada vez mais os críticos criam artistas. Gardner sugere que o crítico acaba sempre por encontrar, num trabalho, mais idéias do que os próprios artistas pretendiam ter, e estes não fazem objeções ao que foi descoberto nas suas produções. De forma pessimista o autor afirma que, se o artista disser que alguma coisa é arte, não conta muito para ninguém até que o crítico diga que o artista conta para alguma coisa.<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup>DURAND, 1989, op. cit., p. 110

<sup>158</sup>GARDNER, 1996, op. cit., p. 65-9



Segundo Gardner, no passado, as críticas de artes plásticas eram lidas com o mesmo interesse com que ainda hoje se lêem os comentários sobre filmes. Para o autor, todos ficavam curiosos para saber se uma obra seria repudiada ou elogiada. Há algum tempo poucos críticos vão além da simples divulgação de acontecimentos em jornais. Por esse motivo perdeu-se o interesse na leitura de textos sobre artes plásticas.<sup>159</sup>

Numa comparação entre o depoimento de Gardner e a trajetória da crítica do Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba, percebemos que a crítica mais recente é a menos especializada. Ela é composta por jornalistas autodidatas que se atêm à comunicação de eventos e a elogios. Isso fez com que houvesse uma sensível perda de interesse pelas colunas sobre artes plásticas e também com que os jornais diminuíssem os espaços que antigamente eram destinados a ela. Mas ainda assim os críticos atuantes interferem no meio artístico, atingindo a minoria que dele participa e delineando trajetórias artísticas. Tal como mencionou Gardner, o crítico delineia a trajetória de um artista não por o repudiar ou elogiar, mas pelo fato de falar ou não sobre a sua obra.

### 3.3 BAKUN NÃO MAIS LÊ JORNAIS

No Paraná, os elogios dos críticos dirigidos a Bakun não o beneficiaram em vida. Declarações como as que seguem, que traduzem o reconhecimento do valor da obra de Bakun, são repetidas com frequência por artistas e críticos em textos jornalísticos cuja data é posterior à morte do artista.

Para o crítico Sérgio Milliet, Bakun era um pintor fora de jeito, mas surpreendente.<sup>160</sup> Segundo o pintor Paul Garfunkel, Pietro Maria Bardi visitou Curitiba em 1964 e, após observar alguns trabalhos de Bakun, comentou: “Se esse pintor tivesse nascido em Paris, hoje nós estaríamos conhecendo suas obras nas edições de *Skira* que é uma das mais conceituadas editoras de arte do mundo.”<sup>161</sup>

<sup>159</sup> Id.

<sup>160</sup> MILLIET, S. *Estado de S. Paulo*. São Paulo, fev. 1948.

<sup>161</sup> GARFUNKEL, P. Aberta até 10 no BADEP a retrospectiva de Bakun. *Diário Popular*, 22 set. 1974.

Uma das idéias centrais que textos como esses costumam revelar é a de repúdio ao provincianismo da sociedade curitibana por não ter dado a merecida importância ao artista em vida. Esse repúdio costuma permear todos os textos jornalísticos que se referem a Bakun a partir da década de 1970. Nos mais próximos à data da morte do artista temos dois tipos de articulistas que expressam o repúdio.

De um lado havia o articulista de posição artística mais conservadora que, mesmo sem apreciar o trabalho de Bakun por ser de caráter moderno, acusava os outros para descartar a possibilidade de que ele próprio tenha desempenhado o papel de culpado. De outro, havia o articulista mais modernista que usava o argumento do provincianismo da cidade, se declarava adepto às modernas formas de expressão artística e assim marcava a sua distinção. O articulista paranaense das décadas de 1960 e 1970 adepto do modernismo argumentava que o caso Bakun era um exemplo do provincianismo da cidade. Ele repudiava os que louvavam a arte que traduzia esse provincianismo e assim se afirmava como oposição. Para existir ele tentava destruir o existente, afirmando-se, portanto, na negação daquilo que o precedia.

Nos textos mais recentes, percebemos que os articulistas, que freqüentemente são pessoas sem formação artística, apenas repetem esse discurso de repúdio aos que não souberam apreciar e valorizar Bakun. Enfatizando o reconhecimento posterior do artista, eles declaram que a sociedade curitibana provinciana não soube valorizá-lo, mas o provincianismo é passado.

Para Elias, não são raras as vezes que o trabalho de um artista só é descoberto como obra de arte quando começa a tocar os sentimentos de pessoas de uma geração posterior à do seu produtor. Independentemente de se tratar de uma sociedade provinciana ou não, a ressonância da obra de arte – principalmente a moderna – não está limitada aos contemporâneos da sociedade em que vive o artista. O artista, no feitio da sua obra, precisa ser capaz de utilizar materiais que possam ser transformados para concretizar os seus devaneios e fantasias, porém, com a exigência de que o produto final tenha

relevância para o eu, o tu, o ela, o nós e o eles. Não havendo essa subordinação, haverá dificuldade por parte do público para a devida apreciação da obra.<sup>162</sup>

A situação observada por Elias poderia nos ajudar a compreender o caso Bakun. Trinta anos depois da morte do artista, os méritos que o seu trabalho alcançou têm se mostrado discutíveis. Será porque a ressonância da obra de Bakun ainda não alcançou a todos, o que provoca divergência nas opiniões? Ou será porque essa obra não teria todo o valor artístico que alguns difusores lhe atribuem?

Na opinião do curador Nelson Aguilar, que em 1994 selecionava os artistas que iriam participar da “Bienal Brasil Século XX” em São Paulo, era preciso recuperar nomes de alguns artistas brasileiros que teriam sido excluídos ou injustiçados. Entre outros nomes, cogitava-se o de Miguel Bakun, que, para Aguilar, era uma descoberta muito grande da exposição. Porém, na ocasião, o *marchand* paulista Peter Cohn contestou a opinião do curador, alegando que Miguel Bakun é lembrado mais pelo contexto histórico do que pelo próprio mérito artístico, opinião reforçada pelo colecionador Assis Chateaubriand, para quem Miguel Bakun teria sido evidentemente um pintor secundário.<sup>163</sup>

Não só em São Paulo, mas sobretudo no Paraná, as discussões a respeito da qualidade da obra de Miguel Bakun têm gerado muitas controvérsias. Dentre os que comprariam um quadro de Bakun, por um lado existem aqueles que, influenciados pela fama alcançada pelo artista, exibiriam um Bakun em sua casa sem pestanejar, mesmo que o quadro não fosse do seu agrado. De outro lado, existem os que também colocariam um Bakun em suas casas, porém, desde que o quadro lhes agradasse.

A relação que o público mantém com as obras de Miguel Bakun e, ainda, com o caso Bakun nos levam a pensar na supervalorização da figura do artista. Essa é uma inclinação manifestada por boa parte do público das artes visuais, uma tendência que, como já dissemos, remonta ao Renascimento, quando o artista assume pela primeira vez o papel de gênio.

<sup>162</sup>ELIAS, 1995. op. cit. p. 57-62.

<sup>163</sup>PIZA, D. Bienal Brasil quer recuperar nomes. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 04 mai. 1994.

Dentre as conseqüências mais importantes desse momento da História da Arte, destaca-se o *status* que passou a ser conferido ao artista. No entanto, essa valorização, levada ao extremo, fez com que o artista, simbolizado pela sua assinatura, passasse a ser mais valorizado que sua própria produção.

A observação do caminho percorrido pela arte em Curitiba, em boa parte do século XX, é uma oportunidade para observarmos a ocorrência da situação em que o artista é mais valorizado do que a sua produção. Podemos pensar que entre os conhecedores e admiradores da obra de Miguel Bakun se encontram aqueles que, de forma consciente ou não, tendem a valorizar mais a assinatura posta na obra do que a própria imagem representada e aqueles que, como o artista plástico Fernando Velloso, sugerem outro posicionamento. Apesar de evidenciar a sua admiração por Bakun e por muitos de seus trabalhos, Velloso vê em Bakun um artista que fez uma obra “pequena”, produziu trabalhos bons, mas também trabalhos ruins. Não era um cara explodindo, fazendo uma obra espetacular, inovadora. “Os seus trabalhos tinham muita qualidade, mas como ele era um sujeito sem visão crítica nenhuma, porque fazia espontaneamente, ele pintou coisas péssimas que estão por aí e que viraram objeto de negócio.”<sup>164</sup>

Sem a preocupação de buscar uma diferenciação, em termos de valor artístico, dessa ou daquela obra de Bakun, especuladores transformaram alguns dos trabalhos do artista em objetos manipulados ao seu bel-prazer. Na busca de lucros com a venda das obras, esses especuladores se apoiaram sobretudo em dois argumentos para valorizá-la. Um deles diz respeito à morte do artista, o que o impede de produzir e fixa um limite quantitativo para a sua produção. O outro se refere à genialidade atribuída ao artista ingênuo, de cuja sociedade de sua época não obteve receptividade. O mito do artista maldito, que se criou ao redor de Bakun, contribuiu para que muitas de suas obras fossem vendidas a preços altos.

O público que adquire obras de artistas paranaenses a preços altos é o público local. Os artistas Velloso e Pedroso afirmam que quadros de artistas paranaenses são

---

<sup>164</sup>VELLOSO, op. cit.

vendidos em outros estados por valores mais baixos do que se fossem vendidos aqui. Para Pedroso, os paranaenses têm um reconhecimento local. Aqueles que se projetaram nacionalmente saíram de Curitiba e rumaram a São Paulo e ao Rio de Janeiro. Segundo Velloso, “Nísio [Arthur Nísio, pintor] é valorizadíssimo aqui em Curitiba. É o artista mais valorizado comercialmente. Se você for para o Rio de Janeiro e São Paulo, ninguém tem a menor idéia de quem ele seja. Um quadro que aqui é vendido por 40.000 reais ninguém paga 5.000 reais, se você não der a informação de que em Curitiba, no Paraná, se paga tal preço.” Velloso afirma que o reconhecimento de artistas como Nísio, Bakun e outros, está circunscrito à Curitiba.<sup>165</sup>

Porém, esse não é um fenômeno curitibano. Países latino-americanos e mesmo europeus e norte-americanos tendem a autarquização, isto é, de um modo geral, fazem arte para consumo interno. O que é perceptível a partir da constatação de que muitas obras de artistas consagrados mundialmente permanecem em coleções de seus países de origem.

### 3.4 NÃO HÁ ESPETÁCULO SEM ESPECTADOR

Num primeiro momento você pode não gostar  
de alguns trabalhos, mas nada permanece feio  
por muito tempo no cenário da arte hoje em  
dia.

Lucy Lippard

Na década de 60 houve grandes mudanças que impulsionaram o meio artístico direta e indiretamente. Essas mudanças contribuíram para o surgimento de um novo público de arte. Dentre as transformações, podemos destacar a expansão da classe média, que, com o governo de Juscelino Kubitchek, os governos militares pós-64 e o auxílio de investimentos externos, transformou a estrutura produtiva e ocupacional do país. Outro fator foi a incorporação da mulher no mercado de trabalho, formando uma disposição de gosto que mais tarde repercutiu na procura por serviços culturais, na sofisticação do

---

<sup>165</sup>VELLOSO, op. cit.

consumo e do estilo de vida. Para abrigar as crianças, cujos pais necessitavam de dedicação ao trabalho em tempo integral, surgem as pré-escolas, responsáveis por manter a criança de até 6 anos em contato com atividades artísticas e por promover o desenvolvimento do senso estético. Com a instauração da lei 5692/71 deu-se a obrigatoriedade do ensino de Educação Artística no primeiro grau, então surgiram cursos incumbidos de formar profissionais na área de artes. O índice de escolarização das classes médias e altas aumentou e houve um avanço no mercado editorial. Para o grande público foram lançadas coleções como *Gênios da Pintura*, da Abril Cultural (1967, 1972, 1980), e as revistas *Arte Vogue* e *Arte Hoje* para um público mais seletivo. Observamos também que houve um despertar de interesse do público pelas novelas que passaram a difundir padrões de gosto. Com a ajuda dos decoradores, profissionais que surgiram nessa época, houve uma valorização do mercado interno.

Esses acontecimentos também afetaram o Paraná, contribuindo para uma significativa mudança no meio artístico, que, antes de 1950, dava pouca atenção às experimentações de vanguarda. A partir de 1960 a arte paranaense se torna suscetível às inovações. De acordo com Camargo, no Paraná as mudanças nas artes plásticas estão ligadas, sobretudo, a fatores políticos.<sup>166</sup>

Nos anos 40 e 50, o Paraná estava envolto num clima de otimismo e prosperidade. O grupo que administrava o Estado almejava uma modernização política e econômica e precisava de uma base simbólica à altura dessa modernização. A partir de 1954 houve uma tendência crescente a investimentos nas áreas da educação e da cultura. Os grupos detentores do poder patrocinaram a produção cultural porque acreditavam que ela seria um veículo para manter e irradiar seu ideário. A modernização de Curitiba, no início dos anos 50, reflete a busca de uma renovação da imagem política. Uma pequena parcela de agentes do meio artístico se aliou à administração. Essa aliança contribuiu para que fossem instalados novos parâmetros artísticos, baseados no abstracionismo. Para validar

---

<sup>166</sup>CAMARGO, 2002. op. cit., p. 4-9

esses parâmetros e legitimar a modernização artística, que passou a ser o ponto de vista oficial do Estado, recorreu-se aos salões.<sup>167</sup>

As vendas de obras de arte no Paraná eram raras e, portanto, as artes plásticas dependiam do Estado. O governo fornecia bolsas para artistas e adquiria esculturas para praças e logradouros e pinturas para os órgãos públicos. O governador Moysés Lupion encomendou a Bakun, por volta de 1949, a pintura de enormes painéis para o sótão de sua mansão, local onde atualmente fica a TV Paranaense.

O ambiente artístico curitibano não reuniu as condições para a absorção e para a manutenção de sua produção, ou seja, não desenvolveu um sistema de comércio de arte que permitisse a subsistência dos artistas. O artista curitibano teve que se esforçar para adquirir a aceitação oficial. Já que o público não garantia a sobrevivência profissional de diferentes tipos de arte, a alternativa era lutar pela atenção do Estado. Só o mercado de arte pode substituir a importância do Estado no sustento da produção artística. Na França, com o Impressionismo, isso foi possível, mas no Paraná não.<sup>168</sup>

Em Curitiba havia um grupo restrito de intelectuais que adquiria imagens da arte de caráter modernista e incentivava o governo a comprar obras e ceder bolsas aos artistas locais. Segundo Ennio Marques Ferreira, alguns intelectuais, como Raul Rodrigues Gomes, Vasco Taborda, Luiz Pilotto e Oscar Martins Gomes, eram verdadeiros protetores dos artistas.<sup>169</sup> Domício Pedroso comenta que poucas obras modernas eram vendidas. Os intelectuais ou as pessoas que tinham uma visão mais ampla da arte as compravam algumas vezes no intuito de ajudar os artistas.<sup>170</sup> O advogado e professor curitibano Oscar Martins Gomes, por exemplo, era colecionador de obras de arte e acabou adquirindo aproximadamente 40 quadros de Miguel Bakun. Grande parte dos quadros da coleção foram comprados do artista, entretanto, alguns foram presenteados por ele.

---

<sup>167</sup> CAMARGO, 2002, op. cit., p. 4-9

<sup>168</sup> Ibid., p. 99

<sup>169</sup> FERREIRA, op. cit.

<sup>170</sup> PEDROSO, op. cit.

Para Velloso, só após os anos 60 e 70 é que houve uma significativa melhora no que se refere ao gosto do público. Muitas pessoas voltaram os olhos para a arte de qualidade. Segundo o artista, depois da época em que houve a ruptura iniciada pelo movimento de renovação, no início da década de 1960, coincidentemente ou não, surgem os primeiros indícios da existência de um mercado de arte, “mas na verdade, tudo ainda muito pálido, muito pequeno.” De acordo com Velloso, a procura por obras modernas deveu-se ao trabalho de alguns profissionais que começaram a propor um modernismo na arquitetura e na decoração de interiores, e às polêmicas discussões sobre arte moderna.<sup>171</sup>

Para Domicio Pedroso houve um sensível crescimento no interesse pela arte, porém, um novo problema se instalou. As indústrias e a soja criaram fortunas no Paraná e o Estado evoluiu economicamente, mas as pessoas não evoluíram culturalmente. Segundo Pedroso, há pessoas que, embora com poder aquisitivo, não sabem o que escolher para decorar as paredes de suas casas. Pedroso narra uma situação que, na sua opinião, freqüentemente acontece: “‘Quem é que fez a decoração da casa de fulano? Ah, então vou chamar fulano.’ Assim, transfere-se para um decorador, ou para um arquiteto, a escolha dos quadros. Essa pessoa se conforma em ter aquele quadro, porque lhe disseram que aquele é um bom artista, aquele combina com o ambiente.”<sup>172</sup>

Velloso concorda com a afirmação de Pedroso no que se refere à existência de um público emergente, que precisa de orientação para adquirir objetos artísticos. Ele destaca que, na maior parte das situações, a tarefa de escolher o que colocar na parede da casa fica para os decoradores, que muitas vezes também não têm o devido discernimento. Fazendo um paralelo entre o início do século XXI e a primeira metade do século XX, Velloso aponta para características do gosto do público:

---

<sup>171</sup>VELLOSO, op. cit.

<sup>172</sup>PEDROSO, op. cit.



Hoje os decoradores (...) têm essa idéia imbecil de que a obra de arte tem alguma coisa a ver com a cor dos outros objetos que estão na sala. Mas na época, não. A apreciação era temática, não era colórica (...) A apreciação era voltada mais para o tema da obra do que realmente para o colorido (...) Eram pinheiros, eram bosques, eram coisas desse gênero, campos, montanhas. Então, a pintura toda era paisagística, quando não de natureza morta. Havia uma apreciação imensa por pinturas de flores, de frutas.<sup>173</sup>

Como já dissemos, visto sob a ótica modernista de Pedroso e Velloso, o público de arte paranaense da primeira metade do século XX era muito restrito. Era um público que raramente comprava obras de arte, porém, se o fazia, a preferência girava em torno das temáticas flores, naturezas mortas, paisagens, retratos e reproduções como a da *Santa Ceia* de Leonardo Da Vinci. Ainda segundo os artistas, a partir do Salão dos Pré-julgados de 1957, persiste o público apreciador dessas temáticas. Porém, eles destacam a existência do grupo de intelectuais ou de pessoas que tinham uma visão mais modernista da arte, que procuravam ajudar os artistas. Após a década de 60, o público que na opinião dos artistas tinha uma visão mais ampla da arte, se restringe ainda mais, surgindo dois novos tipos de público: de um lado, aquele que compra obras de artistas em voga; de outro, o que, não se sentindo apto para a escolha de quadros, transfere essa responsabilidade a terceiros como, por exemplo, a decoradores. Finalmente Velloso destaca que esse último tipo de consumidor, contribui para que haja uma desvalorização da arte de qualidade em termos mercadológicos. Isso porque, geralmente, o decorador, ao optar por esse ou aquele quadro, considera como critério (desde que os quadros lhe rendam uma comissão junto à galeria) a combinação das suas cores com as do ambiente com o qual ele deve combinar.

Há também, de acordo com Pedroso, a situação em que o decorador conhece os bons artistas, mas orienta o cliente da seguinte forma: “Esses são os bons artistas, mas procure [obras] em tons de vermelho para combinar com tal [móvel].”<sup>174</sup> Para Velloso, as pessoas que contratam decoradores para escolher os quadros que ficarão nas paredes de suas casas, tendo como único critério as combinações de cores, “estão enchendo as casas de lixo, de porcariadas, e não estão percebendo. Talvez a segunda geração perceba. O filho e

<sup>173</sup>VELLOSO, op. cit.

<sup>174</sup>PEDROSO, op. cit.

o neto é que vão fazer a crítica, que vão ter cultura, que vão ter acesso à informação e de repente vão dizer: ‘Pô! A casa do meu pai tem uma porcariada!’ Mas isso pode demorar ou pode não acontecer.”<sup>175</sup>

No que se refere ao público que adquire obras que estão na moda ou que são de artistas em voga, Pedroso faz um interessante comentário, dizendo que já foi procurado por alguém que lhe disse: “‘Você não pinta pinheiros do Paraná?’ [Ao que ele respondeu:] ‘Não, eu nunca pintei e também não tenho’, [ouvindo em seguida:] ‘Ah, mas eu queria pinheiros.’” E em outra ocasião “já aconteceu de um amigo meu dizer: ‘eu estive na minha fazenda e tinha um pôr do sol, a janela aberta assim e tal... você não quer pintar?’”<sup>176</sup>

Domício Pedroso ainda narra uma outra situação em que uma pessoa se sente impelida a comprar objetos artísticos para reforçar a sua presença num círculo social elitizado: “Ah, eu preciso ter um quadro seu porque todas as minhas amigas têm! E perguntam se eu tenho um Domício Pedroso e eu não tenho.”<sup>177</sup>

Devido à existência de um grupo de consumidores de arte que compra quadros a partir da popularidade do artista e de uma determinada temática que ele produz, alguns artistas foram levados a produzir arte em série. O artista é procurado pelo cliente que lhe solicita um quadro cuja imagem seja semelhante àquela que ele viu na casa de um amigo seu. Dessa forma, alguns artistas passaram a produzir uma mesma imagem, repetidamente, no intuito de vender mais. Domício Pedroso afirma que não se condiciona a certos pedidos: “‘Puxa, você, numa época, fez tantas marinhas. Você não quer fazer umas marinhas?’ Eu digo: ‘Bom, eu estou em outra’, pode ser que eu faça, mas não vou deixar de fazer o que eu estou fazendo pra satisfazer aquele pedido do mercado.”<sup>178</sup>

Devemos destacar que a ocorrência dessa situação também foi observada na Holanda seiscentista. Lembremo-nos que, também lá, a exigência do público e a

---

<sup>175</sup>VELLOSO, op. cit.

<sup>176</sup>PEDROSO, op. cit.

<sup>177</sup>Id.

<sup>178</sup>PEDROSO, op. cit.

concorrência levou muitos artistas a adquirirem reputação num determinado ramo. Na Holanda, quando um pintor granjeava fama como mestre em cenas de batalha, eram cenas de batalha o que provavelmente ele iria vender mais daí adiante. Alguns pintores satisfizeram-se em produzir o mesmo tipo de pintura em série. Segundo Gombrich, é verdade que ao fazê-lo, muitos pintores seiscentistas, conquistaram um grau de perfeição tão elevado que seus trabalhos acabaram se impondo a nossa admiração.<sup>179</sup>

As situações narradas por Pedroso e por Velloso nos conduzem a observar diversos tipos de público de arte que, no ponto de vista deles, figuram no Paraná: o público que adquire obras de artistas em voga; o que, orientado pelo decorador, procura obras de determinada cor, mas que sejam de artistas renomados; o público que exige do artista uma imagem similar àquela que ele fez para outro cliente. E, além desses, existe, ainda que mais raramente, o colecionador benjaminiano.

Para Walter Benjamin, os objetos colecionados não são avaliados segundo sua utilidade. Então, colecionar é o passatempo dos ricos que não necessitam possuir apenas utilidades, podendo se permitir a fazer da transfiguração de objetos o seu deleite.

A paixão, o apego que leva a pessoa a colecionar objetos é bem exemplificada pela coleção de livros duplos de Mário de Andrade. Os livros eram para ele como hóspedes ilustres. Em sua casa, ocupavam estantes de embuia feitas sob encomenda, ao lado do piano parisiense. O zelo que dedicava ao objeto livro o obrigava a ter dois exemplares de cada título: um deles com dedicatória, fechado, para figurar em sua biblioteca, limpo, puro, destinado à coleção, ao culto. O valor que Mário atribuía a esse objeto estava manifestado no cuidado com que o conservava, no lugar de destaque que ocupava em sua casa e na cautela ao não o emprestar, daí o motivo de Mário ter dois exemplares do mesmo título, pois o segundo destinava-se a consultas e empréstimos.<sup>180</sup>

Segundo Hannah Arendt, Benjamin não tinha consciência de que o colecionar poderia ser uma prática altamente lucrativa. Para a autora, a versão moderna do

<sup>179</sup>GOMBRICH, 1999, op. cit., p. 271

<sup>180</sup>RIBEIRO, M. A. S. *Mário de Andrade e a cultura popular*: bem dito será o fruto desta leitura. Curitiba: Sec. do Est. da Cultura, 1997. p. 3-6

coleccionador é a daquele que se apodera de tudo o que tem, ou, segundo seus cálculos, terá um valor de mercado e que poderá realçar seu *status* social.<sup>181</sup>

De acordo com Velloso, o verdadeiro colecionador não é o que pensa que vai comprar o quadro agora e que, daqui a cinco anos, o venderá pelo dobro. Esse é o especulador – a moderna versão do colecionador segundo Hannah Arendt. Na opinião de Velloso, o verdadeiro colecionador é o que gosta, aprecia e quer ver aquela obra o maior número de vezes possível – por isso ele quer tê-la em sua casa. Velloso diz que, em Curitiba, há um tipo interessante de colecionador: o de álbuns de figurinhas. Aquele que necessita ter um Fernando Velloso, um Domício Pedroso, um De Bona, um Viaro e, para isso, “vai comprando como o garoto que vai colando as figurinhas no álbum. Claro que ele vai querer os de mais renome, porque exatamente a finalidade da coleção dele é ter os bons, todos.”<sup>182</sup>

Para Pedroso, ainda que de forma mais rara, existe o indivíduo mais intuitivo, que diz: “Não, eu não compro. Eu compro o que gosto. Não sei se é bom artista ou não. Bati o olho, gostei, comprei.” Pedroso menciona que também já foi procurado pelo cliente que tem um posicionamento mais crítico: “Eu estou procurando um quadro que tenha várias qualidades, gostei de um quadro seu que estava ali.” Para Pedroso, esse é provavelmente um colecionador “um conhecedor de arte que está selecionando obras para uma coleção que já delineou, da qual ele já tem uma quantidade de exemplares”.<sup>183</sup>

Observamos, então, a existência de vários tipos de colecionadores. O colecionador benjaminiano, aquele cuja paixão é assistemática, por não ser basicamente inflamada pela qualidade do objeto, e que não se preocupa em classificar esse objeto como algo utilitarista. Esse colecionador se apaixona pela autenticidade do objeto artístico, sua qualidade única, algo que desafia qualquer classificação. Outro colecionador é o de álbuns de figurinhas, aquele que não sossega enquanto não preencher toda a coleção com os nomes que ele se propôs a ter. Há ainda o colecionador que tem como critério adquirir

<sup>181</sup> ARENDT, 1987, op. cit., p. 169

<sup>182</sup> VELLOSO, op. cit.

<sup>183</sup> PEDROSO, op. cit.

obras de uma determinada temática ou de uma época específica, e, por fim, o especulador, que procura o lucro na prática de colecionar.

Durand, referindo-se ao colecionador que visa ao lucro, afirma que, no Brasil, estamos muito distantes de compreender as estratégias especulativas desse tipo de colecionador e o impacto que elas provocam no estabelecimento do preço. Segundo o autor, quanto mais o proprietário da tela dominar um discurso que faça recair na paixão pela arte – o fundamento último de sua posse – mais facilmente ele pode colaborar para o aumento do valor dessa obra, dela retirando proveitos materiais e prestígio e, com isso, legitimando o fato de que o dono da obra não precisa de dinheiro.<sup>184</sup> Dessa forma, esse colecionador dá mais prestígio à sua coleção, cujas obras passam a ser melhor acolhidas.

De acordo com Durand, entre as influências positivas na determinação do preço de uma obra pelo especulador, podemos destacar as premiações atribuídas a ela, o fato de essa tela pertencer a uma fase valorizada do autor, a chamada gestação (que é o tempo empregado na realização da obra) e o custo da matéria prima. Durand destaca que também se incorpora ao preço o reconhecimento do qual desfruta o artista. As mercadorias mais cobiçadas no mercado são as telas de pequeno e médio porte, mais fáceis de serem acomodadas. Às cenas de miséria ou de luta política prefere-se o figurativo com temas alegres que não choquem o espectador. E, por fim, também são mais valorizadas as obras de artistas que pela sua morte não possam mais produzir. O autor conta a história segundo a qual Di Cavalcanti costumava se queixar astuciosamente de dores no peito na expectativa de valorizar seus quadros.<sup>185</sup>

### 3.5 POSIÇÕES E TOMADAS DE POSIÇÕES

Sergio Miceli define três categorias de artistas em função da trajetória social de cada um. A primeira é a dos artistas que possuem ligações familiares com outros artistas.

<sup>184</sup>DURAND, 1989, op. cit., p. 210

<sup>185</sup>DURAND, 1989, op. cit., p. 213-4

Isso possibilita constituir, ao longo de diversas gerações, toda uma linhagem de profissionais do mundo da arte numa mesma família. A segunda categoria é a dos artistas que provêm de famílias abastadas da elite econômica. A condição social privilegiada lhes permite arcar com as despesas vultosas para a confecção de obras em sintonia com as exigências de escalas grandes das mostras e espaços abertos por exemplo. Na terceira categoria inclui-se a grande maioria dos profissionais que não conseguem sobreviver de seu trabalho artístico e precisam complementar sua renda com empregos alternativos: professores de arte, desenhistas em escritórios de arquitetura, programadores gráfico-visuais, decoradores etc.

Classificados segundo as opções artísticas, há aqueles que são reconhecidos pelo grande público, que têm sucesso comercial, notoriedade social, condecorações, cargos. Mas há também artistas de um público mais seletivo, aqueles que vêm no fracasso inicial um sinal de sucesso no futuro. Estes, no começo de sua carreira, são reconhecidos apenas por seus pares.<sup>186</sup> O escritor Franz Kafka, por exemplo, quando morreu, tinha vendido poucos exemplares de seus livros, mas seus amigos literários e alguns poucos leitores acidentais sabiam, sem dúvida, que ele era um dos mais importantes autores da prosa moderna. Também para Hannah Arendt, a fama póstuma do artista vem precedida pelo mais alto reconhecimento entre seus pares.<sup>187</sup>

Segundo a trajetória social, podemos classificar Bakun entre os artistas que, por serem desprovidos de condição financeira necessária, precisam ter uma segunda fonte de renda para sobreviver. No que se refere às opções artísticas, ele se enquadra entre os artistas que, por optarem pela arte pura, fracassam inicialmente, mas têm uma consagração futura. Bakun, porém, estava deslocado da posição em que sua trajetória social lhe permitiria estar. Ele tentava ocupar a posição do artista que produzia a arte pura, mas como vimos, uma das condições necessárias ao artista da arte pela arte é provir de uma classe social privilegiada financeiramente. Bakun não gozava desse privilégio que

<sup>186</sup>BOURDIEU, 1996, op. cit., p. 246-7

<sup>187</sup>ARENDT, 1987, op. cit., p. 134

poderia ter garantido, como garantiu a outros, o seu sustento na fase inicial de sua carreira – a fase da incompreensão do público.

Outros artistas, como Fernando Velloso e Domício Pedroso, também foram adeptos da arte pura. Porém, quanto à trajetória social, eles pertencem à categoria dos artistas que provêm de famílias abastadas, da elite econômica. Diferentemente de Bakun, a condição social privilegiada lhes garantiu o sustento na fase inicial de suas carreiras, já que por terem optado pela arte pura teriam a consagração adiada.

Por ocuparem uma posição financeira privilegiada, os pais de Pedroso e Velloso provavelmente queriam para os filhos uma alta posição social. O pai de Fernando Velloso tinha sido secretário de Estado do governo de Moysés Lupion e senador da República. Ao optarem pela carreira artística, Velloso e Pedroso logo ocuparam uma posição dominante nesse meio. Os componentes do campo artístico que são filhos daqueles que ocupam posições importantes na sociedade, parecem predispostos a ocupar uma posição homóloga no campo artístico.

No momento em que Velloso retorna da França em 1961, é chegada a hora do artista tomar a posição que lhe cabia. Porém, as posições oferecidas eram as de artistas alheios a inovações, cujos trabalhos eram legitimados pelo Salão, ou seja, oficializados pelo Estado. Mas Velloso havia optado pela pintura abstrata, que desenvolvera na França no ateliê do cubista André Lothe. Por isso, o artista recusou a posição que lhe poderia ser conferida na hierarquia dos gêneros de pintura consagrados pelo Salão. No entanto, por ser um artista de posição privilegiada financeiramente, por ter estudado na Europa, por se originar de uma família que ocupava uma posição importante na sociedade e por manter contatos com setores da administração do Estado, sua inovação abstrata foi mais facilmente assimilada. É preciso lembrar, porém, que não foram todos os segmentos da sociedade que assimilaram o Abstracionismo, mas só uma minoria, sendo que, inicialmente, só os pares de Velloso é que assimilaram esse estilo. Já havia, no Paraná, outros artistas que se arriscavam na arte abstrata. Os abstracionistas ambiciosos passaram a tratar Velloso como chefe da escola.

Para Bourdieu, as posições que se apresentam no meio artístico são a de vanguarda, a de retaguarda, a de dominante, a de dominado, a de consagrado, a de novato, a de ortodoxo, a de herético, a de artista para o grande público e a de artista para um público mais culto e seletivo.<sup>188</sup> Porém, devemos considerar que o meio artístico é espaço de constante redefinição de posições. Assim, pode haver artistas que não se enquadram unicamente nas posições definidas por Bourdieu. Um mesmo artista pode ser ortodoxo em relação a uns e herético se comparado a outros. A produção do artista pode atingir tanto um público mais seletivo quanto o grande público.

Quando um novo grupo se impõe, todas as posições que o meio artístico oferecia até então se modificam. As produções que dominavam podem ser remetidas à condição de produto desclassificado ou clássico. Foi o que aconteceu ao figurativismo quando os abstracionistas conquistaram um espaço no meio artístico. A iniciativa da mudança cabe sempre aos recém chegados, aos mais jovens. Os novos passam a existir na medida em que afirmam a sua identidade, fazem um nome, impõem novos modos de pensamento e de expressão, rompem com os modos de pensamento em vigor. Portanto, uma posição que anteriormente foi de vanguarda pode com o tempo ocupar a retaguarda, ou seja, os atuais ortodoxos podem ter sido os heréticos do passado. As posições ocupadas no meio artístico são incertas, dependem da disposição dos demais agentes.<sup>189</sup>

As manifestações e os manifestos de todos aqueles que, desde o início do século XX, esforçam-se para impor um novo estilo artístico, designado por um conceito em *ismo*, como o Abstracionismo, testemunham que a revolução tende a se impor como modelo de acesso ao campo artístico. Essa revolução começa a condenar uma corrente ou uma escola apenas com a alegação de que elas estão ultrapassadas. No interior do meio artístico houve sempre a tensão entre aqueles que se esforçaram para ultrapassar seus concorrentes e aqueles que queriam evitar ser ultrapassados. É essa luta que faz a história do campo, é pela luta que ele se temporaliza, pelo combate entre aqueles que marcaram

<sup>188</sup>BOURDIEU, 1996, op. cit., p. 265-290

<sup>189</sup>Id.



época e que lutam para perdurar e aqueles que só podem marcar época se expulsarem para o passado aqueles que têm interesse em deter o tempo. No universo artístico, marcar época é fazer existir uma nova posição na dianteira das outras, na vanguarda. Os nomes de escolas ou de grupos são tão importantes porque são sinais distintivos, produzem a existência num universo onde existir é diferir.<sup>190</sup>

### 3.6 O PINCEL DESTOANTE

No decorrer desse trabalho, apresentamos Miguel Bakun como um artista ingênuo que sofria de um amor não correspondido pela pintura. Comparamos o artista com Marcel Duchamp, que igualmente mantinha pela arte uma grande paixão. Paixão esta que, como vimos, inspirou Duchamp a construir uma das suas mais importantes obras, *O Grande vidro*: uma máquina de fazer amor que não funciona. Apesar de termos aproximado Duchamp e Bakun, devemos destacar que os dois artistas ocuparam posições totalmente opostas no meio artístico. Para compreender a posição que Bakun ocupou em seu meio, nada melhor que a confrontar com outra possível posição.

O oposto do pintor ingênuo é o pintor que poderíamos chamar de peixe na água e que encontra em Marcel Duchamp um dos seus maiores representantes. Ele veio de uma família de artistas e frequentou ateliês, escolas de arte e reuniões de artistas de vanguarda. Com uma intenção consciente e armada, porque baseada no conhecimento de experiências artísticas passadas e presentes, aos 20 anos de idade, Duchamp experimentou todos os estilos. Como um exímio conhecedor do jogo, ele criou os *ready mades* e os transformou em arte, e gerou a necessidade de um novo conceito de artista – aquele que não produz mas, simplesmente, escolhe os objetos que irá transformar em arte. Muitas vezes, os objetos de Duchamp eram produzidos a partir de palavras homônimas, como é o caso do retrato que ele fez do escritor Raymond Roussel, que consiste numa roda de bicicleta

---

<sup>190</sup>BOURDIEU, 1996, op. cit., p. 146-9, 181-2

sobre um banco. Esse *ready-made* foi pensado a partir de uma colagem fonética que desvenda o nome do escritor: *roue* (roda) *selle* (banquinho).

Como um bom jogador de xadrez, senhor da necessidade imanente do jogo, Duchamp inscreveu em cada lance a antecipação dos lances sucessivos. Ele conhecia as estratégias dos demais jogadores e considerava o meio artístico como um jogo que possui regras que devem ser observadas. Então ele previu todas as interpretações das suas obras para as desmentir e frustrar, deixando pairar a dúvida sobre o sentido do seu trabalho pela ironia e pelo humor. Sua obra transcendeu às interpretações e confundiu os profissionais destinados a interpretá-la e a lhe conferir o *status* de arte. Ele reuniu todas as condições necessárias para construir a posição que queria ocupar, e foi o único pintor a ter conseguido um lugar no mundo da arte tanto pelo que não fez quanto pelo que fez: a recusa de pintar.

Duchamp criticava os agentes de consagração que determinam quais obras e artistas serão consagrados no campo das artes. Ele criticava as estratégias desses agentes que nos fazem acreditar que os objetos que recebem o título de arte não o recebem arbitrariamente, e que o artista obtém o reconhecimento pela sua genialidade. Duchamp levava o público a questionar a valorização da assinatura do artista que se sobrepunha à obra em termos de valor. Ele comparava o artista a um outro profissional qualquer.

No jogo da arte, os agentes de consagração escondem do grande público o seu papel fundamental no processo que permeia a consagração de obras e artistas. Já o artista sabe que não basta possuir a genialidade para participar do jogo, mas que é preciso manter estreitas relações com os agentes, pois eles é que poderão lhe abrir as portas de entrada para o mercado. Se, com a ajuda dos agentes, o artista obtiver o prestígio que buscava, ele irá omitir a participação deles no processo que o levou à consagração, para permanecer nessa posição. Dessa forma, os agentes de consagração se tornam personagens centrais dentro do jogo, porém, esse papel acaba se transferindo somente ao artista. Para participar do jogo, os artistas devem observar que: “a regra do jogo é fazer como se não conhecesse

a regra do jogo”<sup>191</sup>, assim, o artista que realmente não conhece a regra, ou não quer jogar, é eliminado do jogo, ou sequer participa dele.

Para Bourdieu, a cada produtor de arte e a cada produto corresponde um lugar natural no meio artístico. Esse lugar já existe ou precisa ser criado, como foi o do artista Fernando Velloso. De um lado há o artista que tem a possibilidade de ocupar a posição mais rara no meio artístico, a de maior prestígio, e que, além disso, tem a capacidade de se manter duradouramente nessa posição. De outro, porém, existem aqueles que, como Bakun, são deslocados, e ficam mais ou menos condenados ao fracasso. Tudo o que garante um público ajustado, críticos compreensivos, para quem encontrou o seu lugar no meio artístico, atua contrariamente em relação àquele que se extraviou do seu lugar natural.<sup>192</sup>

O lugar que Bakun ocupou no meio artístico se assemelha ao lugar do pintor ingênuo Henri Rousseau (1844-1910). Rousseau foi um pintor que passou dificuldades financeiras na infância e que nunca teve aulas de pintura. Ele trabalhou na alfândega de Paris e, apesar de nunca ter sido promovido a *douanier*, ficou conhecido como Douanier Rousseau. O artista foi precursor da arte *Naïve* e, numa linguagem simples, direta e primária, procurou captar a paisagem, os animais, a vida rural, as festas e as danças regionais francesas. No exercício da pintura, havia uma defasagem entre aquilo que ele almejava pintar e aquilo que a sua capacidade técnica lhe permitia. Hoje Rousseau é considerado um artista destacado, mas em seu tempo não obteve o reconhecimento. Ele foi várias vezes recusado nos salões por júris acadêmicos. Mas sua obra foi valorizada no fim de sua carreira pelos vanguardistas parisienses e sobretudo por Gauguin e Picasso.

No meio artístico moderno, como vimos, não há lugar para aqueles que ignoram a História da Arte e desconhecem as estratégias do jogo. Portanto, é o meio artístico que constrói e consagra aqueles que, por desconhecerem a lógica do jogo, ele designa como ingênuos. Para Bourdieu, Rousseau era um pintor objeto, o joguete de mistificação que foi

<sup>191</sup>BOURDIEU, *Meditações Pascalianas*. op. cit., p. 235

<sup>192</sup>BOURDIEU, 1996, op. cit., p. 191

inteiramente produzido pelo meio artístico. Para nos convencer disso, Bourdieu compara Rousseau e aquele que poderia ter sido seu descobridor: Marcel Duchamp. Rousseau foi uma vítima de cenas de consagração burlesca montadas por aqueles que se diziam ser seus amigos como Picasso e Apollinaire. Esses, dentre outros artistas e escritores reconhecidos, infligiam um tratamento cruel a Rousseau. O pintor objeto curvava-se ao jogo com uma inteira submissão. Sua pele avermelhava-se facilmente quando estava contrariado ou incomodado. Ele era desprovido de cultura e de técnica e não ousava dizer o que pensava.<sup>193</sup>

Bakun, **como Rousseau**, passou por dificuldades financeiras e nunca teve aulas de pintura. Numa linguagem pictórica simples e primária ele retratou paisagens, animais. Para o público da época, sua pintura era como a sua geladeira: um armário de madeira pintado, imitando uma geladeira – o mistério se desfazia quando abria-se a porta e olhavam-se as entranhas.

Bakun era um sujeito pobre e nunca podia comprar uma geladeira para a mulher. Aquilo o angustiava. Um dia, indo visitá-lo, fiquei surpreso ao constatar que havia uma geladeira na cozinha. “Fui eu mesmo que fiz”, ele disse. Cheguei mais perto e vi: o móvel era feito de madeira compensada, pintado com esmalte branco. A maçaneta da porta era de automóvel. Gelar que era bom não gelava. Mas dava à casa um aspecto mais confortador.<sup>194</sup>

Bakun tentava rivalizar com os artistas de sucesso procurando fazer, às vezes, um trabalho mais acadêmico. Porém, nessas obras, ele deixa de ser Bakun: não há o valor artístico que podemos observar quando ele pinta sem a preocupação de se adequar ao público. A história da geladeira, bem como a do carro que Bakun comprou e que não saía da garagem, e as tentativas de se adaptar ao desenho correto e à pintura no estilo a que caracterizamos por “lambidinha” são indícios das tentativas frustradas de Bakun para integrar-se ao meio. O público via a sua pintura como um idiótico armário de madeira imitando uma geladeira. Mas foi essa mesma ingenuidade, capaz de seduzir aos mais avançados intelectuais, que o tornou reconhecido postumamente.

<sup>193</sup> BOURDIEU, 1996, op. cit., p. 275-6

Bakun não pôde ocupar o lugar que almejava no meio artístico porque ignorava a História da Arte e desconhecia as estratégias do jogo. O público, os agentes difusores, as instâncias de consagração e os artistas produziram a imagem mitificada de Bakun e determinaram o seu lugar na História da Arte. Por ser ele simplório, ucraniano e pobre, foi vítima de preconceito como na ocasião em que não lhe foi permitida a entrada na festa da Madame Garfunkel por não estar vestido adequadamente. Como Rousseau, ele não se defendia em situações como essa, não ousava dizer o que pensava pois reconhecia o seu lugar secundário numa estrutura social hierarquizada.

Pintores como Rousseau e Bakun, artistas ingênuos, pintores de domingo nascidos da aposentadoria e das férias remuneradas, são literalmente criados pelo meio artístico. O pintor ingênuo é o criador-criatura que necessita ser produzido enquanto criador legítimo para legitimar seu produto. Os críticos e os artistas não podem fazer chegar à existência pictórica esse pintor que não deve nada à história da pintura e que se beneficia de uma revolta estética que ele nem sequer vê. Esses agentes só podem consagrá-lo como pintor digno de ser admirado aplicando-lhe um olhar histórico que o situa no espaço do que é possível na arte, evocando a seu respeito obras ou autores sem dúvida desconhecidos por ele. Da mesma forma, os teóricos também não podem consagrar crianças como artistas da arte pela arte. Eles muitas vezes ignoram que elas só podem aparecer como tais para um olhar produzido como o deles, pelo campo artístico, logo, habituado pela história desse campo.<sup>195</sup>

O lugar que um artista ocupa no meio artístico se dá pelo efeito mágico da consagração ou da estigmatização. Como vimos, a localização que se pode atribuir para um artista no seio do campo artístico depende da consagração social conferida por uma origem social elevada, por um significativo sucesso escolar, pelo reconhecimento dos pares. Essas condições têm por efeito aumentar o direito às posições mais raras. A propensão de um pintor se orientar para as posições mais privilegiadas que também são as

---

<sup>194</sup>MATELEVICIUS, N. Miguel Bakun. *Gazeta do Povo*. Curitiba, fev. 1968.

<sup>195</sup>BOURDIEU, 1996, op. cit., p. 277

mais arriscadas, e de ali se manter duradouramente depende da posse de um capital econômico ou simbólico que garanta o seu sustento.<sup>196</sup>

O fracasso temporal pode ter sido escolhido ou sofrido. Em geral, os artistas da arte pura depositam no fracasso inicial a garantia de sucesso futuro e apenas dirigido à pequena parcela culta da sociedade. Mas, no caso de Bakun, dada a sua ânsia em ser aceito, podemos afirmar que o seu não sucesso temporal foi sofrido e não escolhido. Sem escolher o fracasso temporal, Bakun figura na história oficial como o herói romântico, o artista cuja originalidade se mede pela incompreensão de que foi vítima.

No início da construção do meio artístico moderno, Baudelaire contribuiu para edificar a imagem do artista maldito, do herói solitário, do personagem saturnino condenado ao azar e à melancolia, predicativos que cabem inteiramente a Bakun. O artista maldito é um elemento central da nova visão do mundo da arte como um mundo autônomo. No meio artístico prega-se a idéia de que os pintores malditos são um exemplo da abnegação a todo o universo intelectual: artistas que suportam a miséria com heroísmo e sacrificam a sua vida por amor à arte.<sup>197</sup> Bakun tornou-se o mártir, a quem só a morte pôde conferir um lugar no campo artístico, um lugar que lhe foi recusado em vida.

---

<sup>196</sup>BOURDIEU, 1996, op. cit., p. 294-6, 248

<sup>197</sup>Ibid., p. 155

## CONCLUSÃO

Nos salões de belas artes, os jûris simpatizantes de trabalhos acadêmicos selecionavam os quadros de Miguel Bakun porque supunham que o artista estivesse em evolução. Imaginavam que com o tempo Bakun fosse aprender o desenho correto. Alguns trabalhos do artista, como *Retrato* (homem desconhecido - fig. 10), demonstram que Bakun, às vezes, priorizava o desenho mais detalhado. Não raro ele substituiu a pincelada carregada pela pretensão em obter o *trompe-l'oeil*. *Retrato* não chega a ter um realismo fotográfico, mas demonstra uma tentativa de adaptação ao que se convencionou na época como digno de reconhecimento. Nesse retrato, Bakun aplica uma camada mais leve de tinta e prioriza a linha. Sobre quadros como esses, há quem diga que Bakun perdia sua singularidade. Guido Viaro, no texto que escreveu sobre Bakun em 1946, sugere que ele teria feito concessões ao gosto do público: “É uma dessas criaturas que contraria a si mesma – ele gosta de andar, como um salmão, sempre contra a correnteza, sabendo de antemão que isso a nada leva – porque depois dessa obstinação *entrega-se todo sem resistência pelo preço que os outros querem*” (grifo meu).<sup>198</sup>

Bakun oscilava entre a produção de uma pintura de maior aceitação, porque mais realista, e uma pintura sem essa preocupação. Ciente de que seus trabalhos tinham pouca aceitação, ele insistia em produzi-los, desejando obter reconhecimento de mercado através deles. Essas não são contradições exclusivamente de Bakun. Outros artistas, principalmente os modernos,<sup>200</sup> consagrados ou levados ao esquecimento viveram essa contradição. Negavam o mercado ao mesmo tempo que o desejavam. O próprio objeto artístico carrega essa incoerência: de um lado pode ter o lirismo e de outro é mero produto para o mercado artístico – dois lados de uma mesma moeda. A inútil rebeldia do artista contra o mercado lembra a história do general japonês que continua não aceitando o fim da II Guerra Mundial e que, em uniforme de gala, marcha em sua ilha deserta.

---

<sup>198</sup>VIARO, 1946, op.cit.

amaldiçoando quem quer que se aproxime dele.<sup>199</sup> A marcha do general é tão sem sentido quanto a rebeldia do artista, pois este, embora recuse o mercado, acaba sendo absorvido por ele.

Nosso trabalho também deixa ver essa contradição. Não pretendemos aniquilar o artista, nem reduzir sua obra a mero produto do meio. Tentamos compreender as coerções sociais que agiram sobre Bakun e de que modo ele agiu em relação a essas coerções, geralmente contrário a elas, para, com isso, se produzir como sujeito da sua própria criação. Na análise das determinações sociais, procuramos observar a atuação dos agentes e das instituições que consagram artistas no Paraná, um assunto delicado, do qual muitos pesquisadores da arte se esquivam. É que esse tipo de análise – a das condições nas quais foram produzidas e constituídas como tais as obras consideradas dignas do olhar estético – parece anular a singularidade do criador em proveito das relações que o tornam inteligível. No texto, procuramos harmonizar os momentos em que tratamos de Bakun e das curiosas histórias que o envolveram com a frieza daqueles em que abordamos a atuação dos agentes e instâncias de consagração. Na abordagem dessa atuação, por vezes Bakun desaparece do texto, mas foi apenas para melhor redescobri-lo no espaço em que ele se encontrava inserido. Assim, reconhecer Bakun como um ponto no espaço artístico é reconhecer a sua singularidade e a da posição que ele ocupa.

Nos momentos em que expomos as facetas da atuação dos difusores da arte, citamos indicativos da consagração póstuma de Bakun. Críticos como Pietro Maria Bardi e Sérgio Milliet contribuíram com o reconhecimento através de elogios. Em 1963, o Salão Paranaense de Belas Artes organizou uma sala especial com algumas das obras mais representativas do artista. A Secretaria Municipal de Cultura e a Secretaria de Cultura do Estado adquiriram obras de Bakun para seus acervos. A aquisição e as exposições de obras do artista contribuíram para a sua divulgação. O filme de Sylvio Back também cumpriu essa função. Bakun é citado como um dos mais importantes artistas paranaenses nos cursos de arte em instituições de ensino como a Faculdade de Artes do Paraná (FAP),

---

<sup>199</sup>GARDNER, 1996, op. cit., p. 58



a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), a Universidade Federal do Paraná (UFPR) e na bibliografia que trata da História da Arte Paranaense. Por fim, os roubos e as falsificações, bem como a supervalorização de suas obras em cotações nos jornais e nas galerias, indicam o reconhecimento simbólico e de mercado alcançado pelo artista.

Outro fator importante que ocorreu nos momentos de análise da atuação dos agentes difusores, é que acabamos tomando contato com outros personagens e conhecendo de que maneira eles se situaram no ambiente artístico paranaense. Recordemos o momento em que, no início do texto, citamos Guinzburg: a história de um traz em si a história de outros. Através da história de Bakun, observamos também a de outros modernistas, aqui representados por Fernando Velloso, Domício Pedroso e Ennio Marques Ferreira. Estes tiveram papel de destaque no campo artístico paranaense porque foram participantes do momento em que houve grandes mudanças na arte do Paraná: a inserção da arte moderna no Salão Paranaense de Belas Artes no início da década de 60. Para que houvesse essa inserção, muitos fatores contribuíram, dentre eles a influência do grande mecenas da arte brasileira Assis Chateaubriand, que persuadiu o então governador do Paraná, Ney Braga, para que nomeasse Eduardo Rocha Virmond à diretoria do Museu de Arte do Paraná (MAP). Por intermédio de Virmond, Ennio Marques Ferreira será nomeado, posteriormente, diretor da Secretaria de Cultura do Estado, instância que organizava o Salão de Belas Artes. Assim que assume o cargo, Ennio convida críticos simpatizantes do modernismo para compor os júris dos próximos salões. Além desses fatores, haverá a galeria Cocaço que, no final da década de 50, se transforma num centro catalisador das idéias modernistas. Em 1961, Velloso volta consagrado de Paris e sua produção de linha abstracionista é muito bem recebida pelo júri da época. Mas os artistas afirmam que, apesar de só obterem espaço no Salão a partir de 1961, o desejo de modernizá-lo e atualizar o Paraná com as vanguardas européias já fora manifestado anteriormente no chamado Salão dos Pré-julgados de 1957.

As informações sobre esses e outros acontecimentos foram apresentadas do ponto de vista modernista. Para os modernistas, o Paraná foi um Estado provinciano durante boa

parte do século XX. Para conquistar espaço e legitimar a sua importância no meio artístico, os modernistas tiveram que negar a arte que era consagrada pelo Salão na época, acusando-a de acadêmica, de um convencionalismo estreito e alheia a inovações. Da mesma forma agiram os modernistas paulistas ao acusarem os pintores da Academia Nacional de Belas Artes de pintarem paisagens brasileiras com cores anêmicas, às quais julgavam tipicamente européias.

O meio artístico parece ser construído de sucessões entre posições vitoriosas em confrontos. Mas o conflito se dá entre concepções de mundo. A própria forma como esses artistas se autodenominam modernos é uma categoria cujo sentido depende de pontos de vistas particulares, em que cada termo empregado pode receber, dependendo o enunciador, conotações diametralmente opostas. Aqueles que ocupam posições centrais podem descrever os periféricos como provincianos e atrasados. Os periféricos, por sua vez, podem mostrar resistência a essa (des)classificação, esforçando-se para converter a sua posição periférica em central.<sup>200</sup>

Nosso texto é um cruzamento de olhares sobre a arte paranaense e, principalmente, sobre Bakun, o personagem que conduziu nossa pesquisa. Uma vez que ele próprio não deixou nada escrito, a não ser uma página do diário e um documento em que ele solicita um espaço para uma exposição, restam apenas poucos artigos que lhe fazem referência e declarações de memória sobre ele. Cada jornalista ou entrevistado descreveu Bakun sob o seu ponto de vista.

Assim também aconteceu no apólogo budista onde sete cegos descreveram ao imperador como seria o elefante a partir da parte que tatearam: o que tocou a calda, por exemplo, o comparou a uma vassoura. O elefante imaginado, a partir do que os cegos contaram, não era o real, mas o imperador, mesmo sabendo das limitações dos narradores, deve ter se deleitado com as descrições. Em nosso texto figuraram muitas histórias, curiosidades, peculiaridades do comportamento de Bakun, porém mesmo as que pareciam ficção foram dignas de fazer parte da narrativa.

---

<sup>200</sup>BOURDIEU, 1996, op. cit., p. 330-1

Segundo as histórias, Bakun foi uma pessoa de origem humilde que ambicionava ser marinheiro. Não realizando esse desejo, ele se aposentou por invalidez – fato que foi determinante na sua trajetória. Ao se recuperar ele vem à Curitiba em busca de uma ocupação, de uma nova vida. Nesse período, ele dispunha de tempo ocioso. O sustento garantido por uma pequena aposentadoria e a deformação causada na perna obrigaram Bakun a prestar serviços temporários. Então, talvez por ter se encantado com o trabalho dos fotógrafos que ficavam nas praças, ele teve a idéia de se tornar um fotógrafo “lambe-lambe”. Essa ocupação certamente o levou a conhecer os artistas da época. Artistas que se reuniam à tarde em bares ou cafés, como menciona De Bona, ao comparar Curitiba da primeira metade do XX com o bairro parisiense Montparnasse da década de 20. O contato com os artistas estimulou Bakun a produzir arte. O problema é que ele era de origem humilde e não dispunha dos recursos necessários a essa atividade.

Além disso, Bakun, que era de família ucraniana, será chamado de “polaco”, designação discriminatória pela sociedade da época. O sotaque engraçado e o tipo físico denunciavam a sua origem étnica, o que o tornará vítima de preconceito, motivo de chacota. Nem tanto por opção, Bakun usava sempre o mesmo terno, por vezes desalinhado, já que provavelmente ele mesmo confeccionava suas roupas, pois ele aprendera um pouco de alfaiataria em sua juventude. Além do terno, do sotaque e do tipo físico, Bakun tinha uma perna mais curta que a outra e andava mancando. Esse conjunto de características o inferiorizou e determinou a forma como a sociedade passou a vê-lo como artista. Forma que alcançou a sua expressão máxima na ocasião em que Bakun foi premiado simbolicamente com uma caixa de tintas no Salão Paranaense.

Ainda assim, Bakun irá tentar se inserir no grupo dos artistas que, em sua maioria, gozavam de tempo ocioso e seguiam essa profissão porque a condição financeira privilegiada desobrigava-os de ocupações necessárias ao sustento. Mas não havia lugar para Bakun nesse universo. A insistência em participar dele o tornou um *outsider*. O curioso é que, mesmo com as tentativas frustradas de se inserir nesse universo, ele insistia

em homenagear aqueles que o ignoravam, legitimando a importância desses artistas e se auto-destruindo.

Por tudo isso, Bakun foi uma pessoa de má sorte. Vimos, através de Benjamin e de Hannah Arendt, que as pessoas que carregam a má sorte precisam de uma mão que as guie. Quando pensamos na promoção que um artista obtém através de um empresário ou do *marchand* na indústria cultural, esclarece-se o que faltou a Bakun. Artistas como ele precisam de alguém que os promovam. Então, sem essa assistência, era realmente complicado que ele pudesse se inserir nesse meio.

Apesar dos obstáculos, que não sabemos se eram observados por ele, ele insistia em produzir arte. Bakun descobre a pintura aos poucos, através da experimentação. Essa situação é visível na ocasião em que ele descobre eufórico que com vermelho, amarelo e azul ele podia obter todas as outras cores. Porém, ainda que alguns digam que Bakun não teve contato nenhum com a arte moderna ou com a arte que se produzia em Curitiba na época, o inverso é mais verossímil. Tanto é que muitos dos trabalhos de Bakun se aproximam dos de outros artistas da época, como Guido Viaro. Porém, apesar de não ter uma produção totalmente alheia ao que se produzia, a pintura de Bakun tinha as suas especificidades. Uma característica interessante é o lirismo de algumas das obras do artista, como *Árvore Morta* (fig. 1). O título complementa a obra, sugere que a árvore está morta porque têm soldados representando a morte em sua base, conforme a leitura que fizemos do quadro na introdução. Eliane Prólik conduz a nossa atenção à precariedade dos materiais que ele utilizava. Algo que atualmente é considerado uma das peculiaridades do trabalho de Bakun e que auxilia na distinção entre trabalhos originais e falsificações. Guido Viaro enfatiza também a falta de desenho como característica distintiva entre os trabalhos de Bakun e os de outros artistas. A falta de desenho poderia sugerir um erro, mas Viaro se refere a ela como uma característica positiva. Ele a define como um brasão que a pintura de Bakun ostenta.

Os rumores sobre o seu alheamento podem ter surgido a partir da constatação de que ele evitava as discussões sobre arte. Nas raras ocasiões em que Bakun expôs suas

obras, consta que ele não dava entrevistas. A artista Violeta Franco, que na década de 50 foi dona da “Garaginha”, um espaço que serviu como ponto de encontro de artistas e intelectuais, conta que Bakun preferia visitá-la quando os outros artistas não estavam por lá. Para Violeta, Bakun às vezes evitava alguns artistas da época porque ficava incomodado quando faziam piadas sobre ele. Bakun não sabia se defender e às vezes não tinha muito senso de humor. Porém, Violeta alerta que os artistas que faziam piadas não queriam magoá-lo, mas, como ele não se defendia, não percebiam que o incomodavam.<sup>201</sup> Talvez Bakun não se sentisse à vontade para estar nesse ambiente com outros artistas falando sobre o seu trabalho. Ele não se sentia seguro, como Cézanne, que demorou muito tempo para teorizar a sua obra.

Em face disso, somos levados a ver Bakun como um ingênuo. É possível que ele o tenha sido no que diz respeito às estratégias de promoção, de como se construir como um artista moderno dentro do meio artístico. Apesar de Bakun ter todas as características do artista *Naïf*, sua pintura não apresenta muitas das peculiaridades daquele estilo de pintura iniciado com Henri Rousseau. Na temática sim, pois ele fez pinturas sobre os animais, a natureza, as brincadeiras infantis, como demonstra a sua obra *Ciranda* (fig. 11). Mas, na verdade, a própria pincelada de Bakun denota um tratamento moderno e que, portanto, se desvia daquele que é característico na pintura *Naïve*. Sua pincelada, carregada de tinta, resultou num trabalho que mais parece de escultura do que de pintura, como podemos averiguar na obra *Fundo de quintal* da qual ampliamos um detalhe para uma melhor visualização (fig. 12).

Onde Bakun foi buscar essa inspiração? Como vimos, na época, havia o domínio da pintura a que chamamos de “lambidinha”. O pintor Freysleben terá uma pincelada mais carregada, mas não tão abusada quanto a de Bakun. A pintura de Van Gogh também apresenta essa característica. Bakun conheceu alguns trabalhos de Van Gogh através de reproduções. O problema é que a maior parte das obras de Bakun não foram datadas, o que dificulta a constatação de que ele só iria abusar da tinta depois de

---

<sup>201</sup>FRANCO, op. cit.

conhecer as pinturas do holandês. Pode ser que Bakun já se utilizasse dessa prática antes mesmo de conhecer Van Gogh, tendo-a descoberto, nesse caso, intuitivamente. A viagem que Bakun faz com outros artistas à Bienal de Arte de São Paulo em 1951 pode ter sido significativa. Nesse momento, o contato com o que havia de mais atual na época, como o Expressionismo Abstrato, pode ter influenciado a sua produção posterior.

A despeito de ter sido influenciado ou de ter descoberto a pintura intuitivamente, ou as duas coisas, Bakun teve obras muito boas e também obras muito ruins. Essa variação ocorreu porque ele foi um artista que começou de cima, não cursou academia, portanto não agiu como a maioria dos pintores modernos que, como Picasso, começaram pintando mais academicamente e aos poucos foram caminhando para uma proposta mais compatível com a arte moderna. Sem percorrer o caminho da academia, sem passar por esse filtro, Bakun começa logo de cima. Por isso Viaro menciona que a pintura de Bakun é como um capitel suspenso no ar. É essa especificidade que irá seduzir. Como é que Bakun, que não estudou arte, pôde produzir uma obra com inovações dignas da pintura moderna, dadas as condições em que trabalhou?

Curiosamente, o próprio artista não vai notar as inovações do seu trabalho. Por não conhecer a História da Arte, ele não pôde perceber o que na sua obra é superação e o que é continuísmo em relação ao que já foi produzido. Só o artista que conhece a História da Arte será capaz de situar a sua obra em relação as obras consagradas. Ter essa capacidade é, para o artista, uma das condições essenciais de entrada no mundo artístico moderno. Bakun também não dispunha de capital financeiro para se sustentar no início de sua carreira, outra condição de acesso à esse meio, pois o artista que se constrói como moderno, porque conhece as regras do jogo, sabe que o público irá demorar a se habituar ao que ele produz.

No final do século XIX, o público burguês irá acusar de trapaceiros os artistas que produziam ousadias estéticas. Estes, por sua vez, irão reagir tentando chocar cada vez mais aquele. Essa situação irá produzir um abismo entre o público e o artista, um distanciamento que se intensificou com o passar dos anos. Há mais dificuldade de

compreensão dos trabalhos modernos porque eles são baseados na renovação da linguagem. O público demora a compreendê-los, e só uma minoria é que parece apreciá-los de fato. Ao perceber que não possui subsídios para apreciar e compreender um trabalho moderno que foi consagrado, a pessoa se sente inibida, incapaz, e tende a distanciar-se da arte. Artistas como Bakun, que não perceberam a existência desses problemas, e que, portanto, não buscaram estratégias para os driblar, irão se frustrar. Por outro lado, os que obtiveram a consagração apesar desses obstáculos são bons enxadristas como foi Duchamp. Duchamp jogava contra enxadristas de fins de semana. Ele era o mestre do xadrez que antecipava suas estratégias e que jogava – antecipando as jogadas resultantes do seu movimento – contra aqueles que, não conhecendo o jogo, reagiam a uma jogada de cada vez. Estes talvez só tenham um papel específico mais tarde, quando a sua ausência despi-los do constrangimento e quando a sua inocente persistência tiver ganho as cores de uma fictícia santidade. Assim, podemos afirmar que, quem não é visto, às vezes é lembrado.

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, A. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983.
- ANDREAZZA, M. L. *Paraíso das delícias: um estudo da imigração ucraniana*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999.
- ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- ARGAN, G. C. *Arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- BATTCKOCK, G. (Org.). *A nova arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- . *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand, s/d.
- BURKE, P. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. USP, 1992.
- BUTLER, A.; CLEAVE, C. van; STIRLING, S. (Org.) *O livro da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CANCLINI, N. G. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- DURAND, J. C. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989.



ELGER, D. *Expressionismo*. Lisboa: Taschen, 1998.

ELIAS, N. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

———. *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

GARDNER, J. *Cultura ou lixo? Uma visão provocativa da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

GINZBURG, C. *A micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991.

———. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Lisboa: LTC, 1999.

GULLAR, F. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

HAUSER, A. *A arte e a sociedade*. Lisboa: Presença, 1973.

———. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HUME, D. Do padrão do gosto. In: *David Hume*. São Paulo: Abril, 1999.

KARL, F. R. *Moderno e modernismo: a soberania do artista 1885-1925*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

LEVI, G. *A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LOPES, L. L. R. P. *Machado de A a X: um dicionário de citações*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

MARTINS, M. H. (Org.) *Rumos da crítica*. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.

MICELI, S. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

MICHELI, M. D. *As vanguardas artísticas do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MONTENEGRO, A. T. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo: Contexto, 1992.

NONHOFF, N. *Paul Cézanne: vida e obra*. Portugal: Könemann, 2001.

PAPINI, G. *História de Cristo*. 5. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1956.

PILLAR, A. D. et al. *Pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1993.

PINTO, D. B. *A arte como investimento: a dimensão econômica da pintura*. São Paulo: Nobel, 1988.

RIBEIRO, M. A. S. *Mário de Andrade e a cultura popular: bem dito será o fruto desta leitura*. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura, 1997.

TREVISAN, A. *Como apreciar a arte: do saber ao sabor, uma síntese possível*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

## PERIÓDICOS

CONSTRUINDO biografias... historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, 1997.

GULLAR, Ferreira. In: Depressão e arte, uma conexão secreta. *Globo Ciência*. n. 55, abr. 1996.

MONTENEGRO, Antonio Torres. História oral: caminhos e descaminhos. *Revista brasileira de história*. São Paulo. V.13, n.º 15/16. p. 55-65. Set.92/ago. 1993.

## DOCUMENTOS CONSULTADOS

### Entrevistas

BINI, F. A. F. Entrevista concedida. Curitiba, 04 jun. 2001.

FERREIRA, E. M. Entrevista concedida. Curitiba, 06 jun. 2002.

FRANCO, V. Entrevista concedida. Curitiba, 15 ago. 2001.

MACEDO, S. P. Entrevista concedida. Curitiba, 29 jun. 2001.

PEDROSO, D. Entrevista concedida. Curitiba, 23 mai. 2002.

VELLOSO, F. Entrevista concedida. Curitiba, 28 mai. 2002.

### Artigos de Jornais

25 ANOS de Bakun. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 20 set. 1988.

A ARTE de romper fronteiras. *Curitiba Shopping*, Curitiba, 10 à 07 dez. 1985.

ABERTA até 10 no BADEP a retrospectiva de Bakun. *Diário Popular*, Curitiba, 22 set. 1974.

ABRE-SE amanhã a mostra de Bakun. *Folha de Londrina*, Londrina, 18 set. 1974.

AUGUSTO, J. Exposição de pinturas. *Diário da Tarde*, Curitiba, 23 set. 1957.

BACK termina o documentário sobre a obra de Miguel Bakun. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 23 jan. 1984.

BADEP mostra Bakun. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 17 set. 1974.

- BAKUN, A. Miguel Bakun não morreu na miséria: era apenas um pintor de vida simples! *Última Hora*, Curitiba, 12 mar. 1963.
- BAKUN 25 anos depois. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 12 fev. 1988.
- BAKUN. *Correio de Notícias*. Curitiba, 30 abr. 1985.
- BAKUN e o Castelo. *Correio de Notícias*, Curitiba, 10 mar. 1985.
- BAKUN no filme de Back. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 12 mar. 1984.
- BAKUN. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 03 fev. 1990.
- BAKUN, o gênio ingênuo. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 26 set. 1974.
- BAKUN redescoberto. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 18 mai. 1980.
- BENITEZ, A. Bakun, pela primeira vez. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 1987. Caderno Almanaque.
- . Réquiem a Miguel Bakun. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 21 mai. 1980.
- BOLOGNESE, R. O auto-retrato de Miguel Bakun: documento de um assassinato cultural. *Jornal de Brasília*, Brasília, 08 mai. 1984.
- BORGES, D. Exposição de pintura de Miguel Bakun. *O Dia*, Curitiba, 11 set. 1955.
- BUSTO de Miguel Bakun no Palácio Rio Branco. *Correio de Notícias*, Curitiba, 01 ago. 1985.
- CÂMARA vê Bakun. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 29 jan. 1985.
- CURIOSA coincidência. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 16 jun. 1998.
- CURTA-METRAGEM paranaense é vencedor em festival na Bahia. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 18 set. 1984.
- DOIS retratistas. *Estado do Paraná*. Curitiba, 2 abr. 1954.
- “DOIS retratistas”. *Estado do Paraná*. Curitiba, 4 abr. 1954.
- ESTE auto-retrato absolve a cidade? *Curitiba Shopping*, Curitiba, 06 à 13 out. 1984.
- ESTE quadro foi roubado. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 04 fev. 1970.
- EXPOSIÇÃO de pintura. *Diário do Paraná*, Curitiba, 23 ago. 1955.
- EXPOSIÇÃO do pintor Miguel Bakun. *Tribuna do Povo*, Curitiba, abr. 1955.
- EXPOSIÇÃO no BADEP. *Diário Paranaense*, Curitiba, 19 set. 1974.
- EXPOSIÇÃO Retrospectiva de Miguel Bakun. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 18 set. 1974.
- FALSIFICADORES de Bakun. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 22 mar. 1975.
- FERNANDES, J. C. Cerimônias de desomenagens. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 01 nov. 1998.
- . Imagens Negociadas. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 25 nov. 1998. Caderno G.
- FERREIRA, E. M. Miguel Bakun, pintor paranaense. *Diário do Paraná*, Curitiba, 29 set. 1957.
- FILHO, A. R. Homenagem a Bakun. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 06 fev. 1990.
- GARFUNKEL, P. Aberta até 10 no BADEP a retrospectiva de Bakun. *Diário Popular*. Curitiba, 22 set. 1974.
- . Carta Aberta a Miguel Bakun. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 12 dez. 1961.
- GAZETA DO POVO. Curitiba, 22 mar. 1975.

- GROFF, L. Bakun e o demônio. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 12 nov. 1982. Suplemento Fim de semana.
- HOMENAGEM a Miguel Bakun nos 30 anos de sua morte. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 16 fev. 1993.
- HOMENAGEM mensal ao pintor Miguel Bakun. *Correio de Notícias*, Curitiba, 05 fev. 1990.
- INAUGURADO no BADEP a retrospectiva de Miguel Bakun. *Diário Popular*, Curitiba, 19 set. 1974.
- JÚNIOR, C. Freysleben e Bakun. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 30 abr. 1954.
- LEGÍTIMO Bakun. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 07 dez. 1966.
- LEITE, Z. C. 25 anos sem Bakun. *Folha de Londrina*, Londrina, 03 fev. 1988. Caderno 2.
- LEMINSKI, P. Bakun. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 08 ago. 1986.
- LOPES, R. G. Quem matou Miguel Bakun? *Nicolau*, Curitiba, 1988.
- LUZ, N. IV Salão Paranaense. *O Dia*, Curitiba, 28 dez. 1947.
- MAGNO, C. Notas sobre a exposição Paschoal. *Tribuna*, Curitiba, 17 jul. 1965.
- MIGUEL Bakun – 29 anos. *Correio de Notícias*, Curitiba, 27 fev. 1992.
- MIGUEL Bakun em todas as exposições. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 03 fev. 1990.
- MIGUEL Bakun. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 20 set. 1974.
- MIGUEL Bakun, o “Van Gogh do Paraná”. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 23 fev. 1992.
- MIGUEL Bakun plantou na Biblioteca a paisagem animada de Côres e Vida. *Diário do Paraná*, Curitiba, 19 set. 1957.
- MILLIET, S. *Estado de S. Paulo*. São Paulo, fev. 1948.
- NINGUÉM sabe como o quadro foi roubado. *Tribuna do Paraná*, Curitiba, 06 fev. 1970.
- OBRA de Back. *Folha de Curitiba*, Curitiba, 14 fev. 1984.
- OBRA de Bakun vai à exposição hoje. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 19 jul. 1974.
- PADRELLA, N. Homenagem Póstuma: Miguel Bakun. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 14 fev. 1968.
- PAINEL na cidade de Palmeira. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 21 out. 1966.
- PAISAGENS do Paraná perdem seu pintor: Amigos preparam retrospectiva de Bakun! *Última Hora*, Curitiba, 22 jan. 1963.
- PÉRSIO, L. “O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a Burrice Oficializada”. *Diário do Paraná*. Curitiba, 22 dez. 1957.
- PINTO, A. R. Miguel Bakun: Um inspirado. *Diário Popular*, Curitiba, 02 out. 1946.
- PIZA, D. Bienal Brasil quer recuperar nomes. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 04 mai. 1994. Folha Ilustrada.
- QUADROS de Miguel Bakun serão expostos na mansão de Paschoal. *Diário do Paraná*, Curitiba, 15 jul. 1965.
- RIBAS, O. M. M. Miguel Bakun: pintor introspectivo. *O 3 de outubro*, Curitiba, 14 ago. 1954.
- RODAPÉ. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 20 set. 1974.
- TRIBUNA DO POVO. Curitiba, 6 fev. 1970.
- ÚLTIMO dia no BADEP. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 10 out. 1974.

UMA NOVA polêmica sobre o artista. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 25 mar. 1976. Suplemento Carlos Jung.

UM RETRATO literário do pintor Miguel Bakun. *Folha de Londrina*, Londrina, 28 jul. 1974.

VARASSIN, R. Cinco anos sem Bakun. *Diário Popular*, Curitiba, 1968.

VELLOSO, F. Fernando defende Bakun: "Tinha até uma mercedes". *O Estado do Paraná*, Curitiba, s/d. Suplemento Carlos Jung.

XAVIER, V. O Bakun desconhecido. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 12 out. 1997. Caderno G.

### Artigos de Periódicos

ARAÚJO, A. Arte no Paraná. *Referência em Planejamento*, Curitiba, v. 3, n. 12, jan./mar. 1980.

A TRAGÉDIA do Van Gogh paranaense. *Manchete*, 02 nov. 1985.

CÂNDIDO, A. Joaquin: a irreverente e a heróica. *Joaquin*, Curitiba, n. 3, jul. 1946.

LUZ, N. Retrospectiva de Miguel Bakun. *Panorama*, Curitiba, n. 220, set. 1974.

TERREMOTO na Sotheby's: tela de Rubens alcança 76,7 milhões de dólares em leilão e muda a lógica do mercado. *Veja*, São Paulo, 17 jul. 2002.

VIARO, G. Bakun. *Joaquim*, Curitiba, n. 05, out. 1946.

### Catálogos de exposições

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL. BINI, F. A. F. *Arte paranaense: movimento de renovação*. Catálogo de exposição. Curitiba, 1998.

GOVERNO DO PARANÁ. *Acervo BADEP*. Catálogo de exposição. Curitiba, fev/mar. 2000.

GOVERNO DO PARANÁ. JUSTINO, M. J. *Tradição e contradição*. Catálogo de exposição. Curitiba, 1986.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. *Mostra Miguel Bakun 25 anos depois*. Catálogo de exposição. Curitiba, mar. 1989.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. *Casa Andrade Muricy*. Catálogo de inauguração. Curitiba, 1998.

#### Fontes diversas

ARAÚJO, A. O expressionismo e Miguel Bakun. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, s/d.

ARAÚJO, O. T. Uma análise. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, s/d.

AUTO-RETRATO de Bakun. Direção de Sylvio Back. Curitiba: 1985. 1 filme (43 min.): son., color.; 12 mm.

CAMARGO, G. L. V. de. *Escolhas abstratas: arte e política no Paraná (1950-1962)*. Curitiba, 2002. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Universidade Federal do Paraná.

CARTA de Miguel Bakun na qual solicita um espaço para exposição de quadros em 11 de maio de 1955. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

CURRICULUM Vitae (Miguel Bakun). Arquivo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, s/d.

BONA, T. D. *Curitiba: pequena Montparnasse*. Curitiba: Imprimax Ltda, 1982.

JUSTINO, M. J. *50 anos do Salão Paranense de Belas Artes*. Curitiba: Sec. da Cultura, 1995.

OBRA do mês de fevereiro: "Paisagem com árvore azul" de Miguel Bakun. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba, fev. 1988.

OBRA do mês de maio: "Retrato de Romanowski" de Miguel Bakun. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba, s/d.

PADRELLA, N. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, s/d.

PÁGINA do diário de Bakun que data de 28 de maio de 1960. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

PROLIK, E. *A natureza do destino* - Miguel Bakun. Curitiba, 2000. Monografia (Especialização em História da Arte) - Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

Revista da peça sobre Bakun representada de 31 de maio a 2 de junho de 1989. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

RUBENS, C. *Andersen: o pai da pintura paranaense*. Curitiba: Fundação Cultural, 1995.

SOUZA, N. S. Notas biográficas. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, s/d.

VAZ, A. *Autonomia do campo artístico: a valorização dos intermediários culturais*. Curitiba, 2003. Monografia (Especialização em História da Arte) - Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

VIRMOND, E. R. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba, set. 1974.

XAVIER, V. O pentagrama de Miguel Bakun. Arquivo do Museu de Arte do Paraná, s/d.

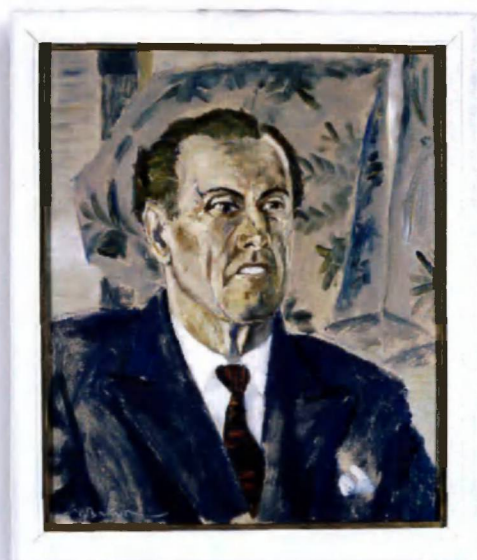


FIGURA 1 - ÁRVORE MORTA



FONTE: Coleção Andrade Muricy MUMA –  
Museu Metropolitano de Arte de Curitiba /  
Fundação Cultural de Curitiba  
NOTA: Óleo sobre tela (54x45 cm) Sem data

FIGURA 2 - RETRATO DE ROMANOWSKI



FONTE: Coleção Andrade Muricy  
MUMA – Museu Metropolitano de Arte de Curitiba  
Fundação Cultural de Curitiba  
NOTA: Óleo sobre tela (54,1x45,2 cm) . Sem data

FIGURA 3 - REPRESSÃO



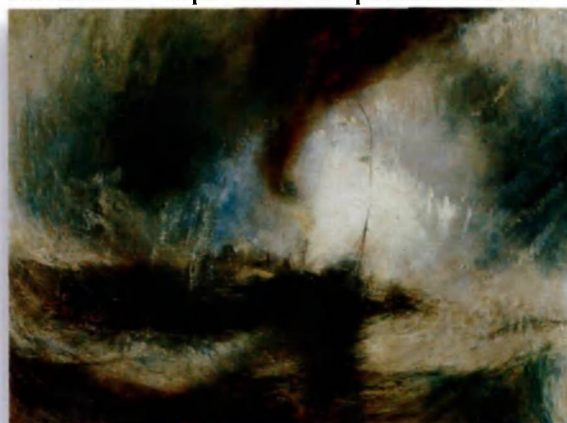
FONTE: Coleção MUSA - UFPR  
NOTA: Óleo sobre tela (63,5x73 cm) Sem data

FIGURA 4 - CASA



FONTE: Coleção Colégio Instituto de  
Educação do Paraná  
NOTA: sem data

FIGURA 5 - Vapor numa tempestade de neve



Turner, Joseph Mallord Willian  
FONTE: Tate Gallery, Londres  
NOTA: Óleo sobre tela, 91,5x122 cm - 1842



FIGURA 6.1 - PAISAGEM COM PINHEIROS



FONTE: Galeria Moldart  
 NOTA: (1,10x90 cm) Sem data

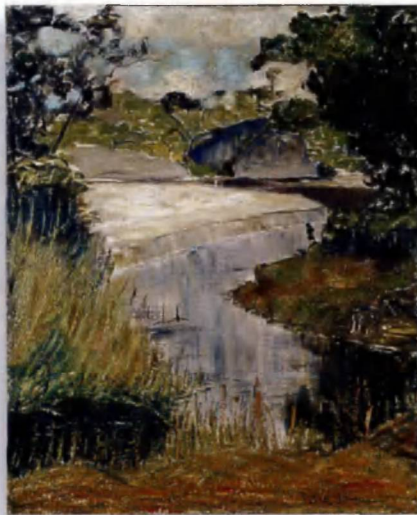
Nesta paisagem é possível descobrir formas de bichos, monstros e pessoas. Contornamos alguns para melhor identificação.

FIGURA 6.2 - PAISAGEM COM PINHEIROS



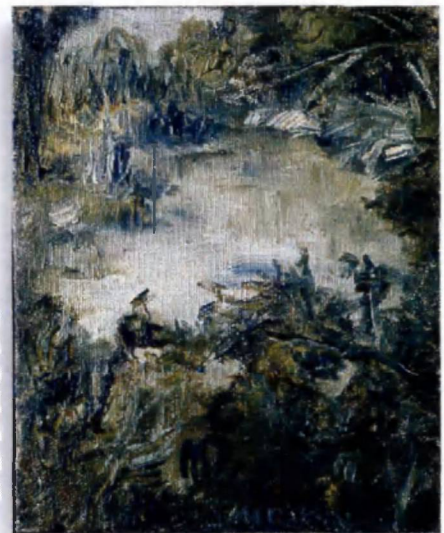
FONTE: Galeria Moldart  
 NOTA: (1,10x90 cm) Sem data

FIGURA 7 - CURVA DO RIO



FONTE: Coleção Andrade Muricy  
 MUMA – Museu Metropolitano de Arte de Curitiba  
 Fundação Cultural de Curitiba  
 NOTA: (55,5x45 cm) . Sem data

FIGURA 8 - REMANSO



FONTE: Coleção Andrade  
 Muricy MUMA – Museu  
 Metropolitano de Arte de  
 Curitiba / Fundação Cultural  
 de Curitiba  
 NOTA: Óleo sobre tela  
 (35,5x27 cm) Sem data

FIGURA 9 - Águas Paradas

FONTE: Coleção Andrade Muricy  
 MUMA – Museu Metropolitano de Arte de Curitiba  
 Fundação Cultural de Curitiba  
 NOTA: Óleo sobre tela (45x60 cm) Sem data

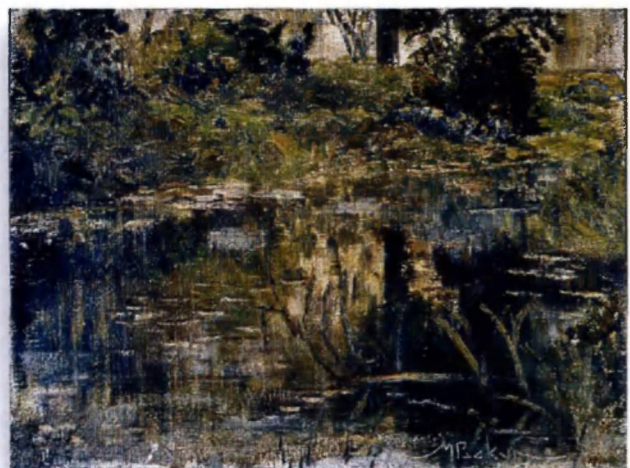




FIGURA 10 - RETRATO (DESCONHECIDO)



FONTE: Coleção Colégio Estadual do Paraná  
 NOTA: Óleo sobre tela (64x76 cm) Sem data

FIGURA 11 - CIRANDA



FONTE: Coleção Galeria Moldart  
 NOTA: (1,10x90 cm) Sem data

FIGURA 12.1 - FUNDO DE QUINTAL



FONTE: Coleção Colégio Estadual do Paraná  
 NOTA: Óleo sobre tela (55x45 cm) Sem data

FIGURA 12.2 -  
DETALHE DA OBRA  
FUNDO DE QUINTAL

FONTE: Coleção Colégio Estadual do Paraná  
 NOTA: Óleo sobre tela (55x45 cm) Sem data